



REVISTA
(in)visível

PORNOGRAFIA

edição zero - setembro | 2011

PARA (IN)TRODUZIR ...

Este projeto surgiu a partir do reconhecimento da falta de espaços de comunicação acessíveis a um público vasto e diferenciado que viabilizem diálogos e debates através de abordagens críticas de temas que são caros aos veículos informacionais tradicionais. O que se pode facilmente constatar é que variadas temáticas de potencial relevância social ou são tratadas de maneira superficial e limitada pelos meios midiáticos ou, quando exploradas de maneira crítica e aprofundada, não conseguem – ou não aspiram – ultrapassar os imponentes muros que separam, com eficiência, o mundo acadêmico da então chamada “realidade social”. Por outras palavras, a idéia inicial foi a de criar um espaço horizontal de discussão onde os temas eleitos para cada edição da revista possam emergir de invisibilidades impostas tanto pela espetacularização mercantil informacional quanto pela hegemonia do saber científico.

Dentre as várias dificuldades que a realização deste projeto enfrentou desde o início, talvez a maior delas foi estabelecer, de forma consensual entre seus idealizadores e idealizadoras, como seria uma linguagem que se enquadrasse nesta proposta. Como proceder na obtenção e na seleção de material para a revista? Definidos os critérios editoriais – de forma fluida, dinâmica e sempre aberta a contestações –, o restante do processo se deu de maneira intuitiva e consoante com os recursos aos quais nos foi possível lançar mão, tendo-se em vista o

caráter ainda experimental desta edição zero. Os/As colaboradores/as foram todos/as convidados/as pela **revista (in)visível** e nos cederam gentilmente materiais que podem ou não ser inéditos¹.

Do artigo científico, passando pelo jornalístico e pelo texto literário, até à ilustração e a fotografia, o resultado foi uma rica coletânea de diferentes abordagens sobre o mesmo tema, a **Pornografia**, no qual o/a leitor/a pode ter acesso a variadas interpretações, perspectivas e linguagens. Faz-se necessário ressaltar que não se manteve uma preocupação por parte do corpo editorial com conceituações sobre o que é a Pornografia, ou mesmo com a recepção de materiais que seguissem determinadas linhas teóricas. No lugar disso, o que se propõe é o alargamento de definições e discussões a partir de diferentes prismas.

Contudo, é importante salientar que a equipe do projeto procurou manter, durante todo o processo, uma preocupação com a integração de materiais que tenham a capacidade de gerar debate sem, no entanto, fazê-lo via ideologias ou conhecimentos dominantes. Apesar das imensas divergências em vários aspectos, o conselho editorial esteve de acordo quanto a não veiculação de conhecimentos opressivos (racistas, elitista, sexistas...).

1 Quanto aos textos não inéditos, respeitamos as políticas editoriais dos outros veículos onde já foram publicados.

(in)visível^{REVISTA}

edição zero - setembro | 2011

CONSELHO EDITORIAL

Fátima Orta Jacinto, Lira Turrer, Marcelo Valadares, Pablo Almada, Rodrigo Saturnino e Salomé Coelho

COLABORAM NESTA EDIÇÃO

Brisa Paim, Clara Carnicero Castro, Daniel Wanderson Ferreira, Danutta Rodrigues, Dilar Pereira, Edilson Brasil, Eliane Robert, Emmanuel Theumer, Fátima Regina de Almeida Freitas, Inês Rolo, Jorge Leite Jr., Leonor Silvestri, Nilton Resende, Ronnie Cardoso, Tiago Fazito.

CAPA

Talho português | Avenida Almirante Reis, Lisboa.

REVISÃO

Lira Turrer, Salomé Coelho e Pedro Pombo.

FORMATÇÃO

Rodrigo Saturnino e Pedro Pombo.

DESIGN E FOTO DA CAPA

Rodrigo Saturnino

INFORMAÇÃO LEGAL

A revista (in)visível é uma produção luso-brasileira de periodicidade indefinida e com distribuição eletrônica. Os materiais publicados são da responsabilidade dos respectivos autores e autoras. Os textos são escritos no português utilizado no Brasil e em Portugal. O Acordo Ortográfico é válido nesta edição, mas não é de uso obrigatório.

CONTATOS

e-mail: invisivel.revista@gmail.com

site: www.revistainvisivel.com

AGRADECIMENTOS

Juliana Japiassú, Ricardo Silvestre, UMAR, Pedro Pombo, Buala, Dai Dixi, Rafael Vieira.

PALAVRA (IN)DEFINIDA

A pornografia é um tema que, relacionado de forma estreita e polêmica à sexualidade, evoca inevitavelmente complexidades acerca da velha discussão sobre o que é socialmente construído ou o que é natural ou pré-social, por estar diretamente ligada às questões do corpo. Se, por um lado, toda a parafernália pornográfica dos *sex-shops* e seus usos possam ser encarados como desviantes do sexo natural e moralmente aceito, por outro, acaba por naturalizar, sobretudo através da produção *mainstream*, os desejos heterossexuais normativos.

O corpo e a sexualidade podem ser facilmente remetidos para a esfera da natureza quando ignoramos o fato de que a própria maneira de perceber, conhecer e categorizar o que chamamos “natural” é fruto de uma racionalidade histórica, social e culturalmente determinada, que sobrevive muito mais nas estruturas simbólicas do que de fato na natureza. Neste sentido, as discussões sobre a Pornografia aqui apresentadas nos permitem perceber o sexo, a sexualidade, os estímulos e desejos sexuais não como coisas opostas ao pensamento ou a racionalidade – caso contrário poderíamos facilmente justificar toda a complexidade do comportamento sexual humano em termos de “instinto”, como muitos ainda o insistem em fazer – mas como pensamentos incorporados, ou seja: o que nos estimula sexualmente e a própria forma de lidarmos com a nossa sexualidade estão intimamente

ligados às nossas maneiras racionais, morais e cognitivas de perceber e interagir com o mundo a nossa volta. Assumir que as nossas diferenças, desigualdades e desejos sexuais não são assentes apenas nas características fisiológicas, deslocando-os da natureza e reconhecendo-os os na sociedade, demanda um exercício de revisão profunda da moralidade ocidental na qual estamos inevitavelmente submersos.

Como voluptuosas carícias preliminares, abriremos a nossa desejada **edição zero** com “A pornografia contemporânea e a estética do grotesco”. Jorge Leite Jr. apresenta uma abrangente reflexão sobre os elementos estéticos do bizarro presentes na pornografia dita *mainstream* e a relação da representação obscena com seu caráter transgressor e também mercantil.

Chamamos agora a atenção para o fato de que o segundo texto - *Reprogramaciones de género: estéticas feministas post-porno en el Coño Sur* – foi escrito em castelhano com a autoria de Leonor Silvestri e Emmanuel Theumer, ambos argentinos. Embora o projeto da **revista (in)visível** tenha previsto a participação de autores e autoras do Brasil e de Portugal, sendo no futuro expansível a outros países de expressão lusófona, o convite a esses/as autores/as foi feito tanto pela relevância da temática trabalhada no texto quanto no âmbito da internacionalização do projeto visando uma abertura de intercâmbio

Assumir que as nossas diferenças, desigualdades e desejos sexuais não são assentes apenas nas características fisiológicas ou do inconsciente, deslocando-os da natureza e reconhecendo-os os na sociedade, demanda um exercício de revisão profunda da moralidade ocidental na qual estamos inevitavelmente submersos.

transnacional. Silvestri e Theumer falam sobre o pornoterrorismo como uma alternativa de transgressão às relações de poder e aos mecanismos de regulação reproduzidos na pornografia comercial e nos diversos saberes contemporâneos sobre a sexualidade. Também na esteira das teorias feministas e feministas *queer*, Inês Rolo, no texto que se segue, fala sobre o *Dildo*, objeto que transcende a condição de brinquedo sexual e passa a tomar um lugar reflexivo nos discursos sobre as relações de gênero, sexualidade e poder. “Dildo meu amor reflexivo” apresenta uma leitura fluida em que as frases construídas em primeira pessoa passam a sensação de uma interação face a face, como se a autora nos falasse diretamente, ao contar uma história ou conversar sobre suas próprias experiências.

Começamos então a nos despir para adentrarmos no mundo das práticas sadomasoquistas com Fátima Regina. Em “Sadomasoquismos e pornografias”, a autora nos abre as cortinas de um palco onde as encenações pornográficas mascaradas e munidas de apetrechos de dor e prazer são as personagens principais no jogo erótico da procura pela excitação sexual.

Penetrando agora na jornada analítica das etimologias da palavra “pornografia”, em “Pornografia: contornos sócio-históricos do vocábulo em língua portuguesa”, Daniel Wanderson traz um panorama das transformações relacionadas às diferentes representações do obsceno, dos discursos ligados à sua construção e ao uso que é feito dos mesmos.

Referência número um da libertinagem e

protagonista da história da pornografia do século XVIII na Europa, Marquês de Sade não poderia ficar de fora. Em “O gozo enérgico de Saint-Fond e o poder do orgânico”, Clara Castro compartilha com o/a leitor/a suas estimulantes reflexões acerca da construção dos heróis sadianos tendo como personagem chave o Ministro Saint-Fond, o terrível libertino do romance “Juliette”.

Na sequência dessa nossa orgia literária também está a colaboração de Eliane Moraes. Em “A cintilação da noite”, a autora versa sobre o sexo nos poemas homoeróticos do soturno Roberto Piva.

Ronnie Cardoso completa este *Menáge* das letras ao discutir as questões do erótico e do obsceno nos escritos da Hilda Hist. Em “Pornografia: um artefato plural” Cardoso procura transcender significações limitadas que equivocadamente elevam a estética erótica e inferiorizam ou vulgarizam o pornográfico evocando o lado revolucionário e subversivo que a pornografia pode assumir na literatura.

“Os desprezados” de Edilson Brasil propõe um olhar crítico sobre a presença da violência no ato sexual dos filmes do pornô *gay*. O gosto pela violência em tais produções pode ser entendido, segundo o autor, em termos de essencializações que fazemos acerca dos papéis masculinos e femininos, sobretudo pensando na condição dominante associada aos ideais de masculinidade. Contudo, poderíamos sugerir aqui um diálogo com outras abordagens, sobretudo das práticas sadomasoquistas, para pensarmos na questão da dor e da violência como possíveis fontes de prazer nem sempre ligadas a

questões identitárias. Além disso, não podemos nos esquecer de que o prazer relacionado à dominação e submissão é reconhecidamente uma mais-valia na indústria pornográfica.

“Gostoso é até embaixo” traz uma linguagem jornalística descritiva e uma oralidade direta que faz lembrar o estilo Gonzo¹. O texto de Danutta Rodrigues viabiliza ao/à leitor/a mais atento/a elementos para uma futura reflexão aprofundada a respeito do sexismo e machismo presentes no chamado “pagode baiano”. E, por outro lado, é uma leitura que também merece um exercício crítico sobre a existência de uma visão elitista que inferioriza tal estilo musical identificando-o em termos de exotismo, ou mesmo de uma suposta carência de capital cultural pelo fato de não se localizar nos circuitos vistos como mais sofisticados da música brasileira. Entretanto, é importante ressaltar que o objetivo de Rodrigues é trazer para o/a leitor/a uma estética narrativa e expositiva do fenômeno do pagode baiano, o que, principalmente do ponto de vista do público não brasileiro, é sem dúvida algo curioso e interessante.

Finalmente, já quase no momento de êxtase que nos propiciará a aplacação dos sentidos e a apatia após o orgasmo como atribuída Sade à sua escrita masturbatória, podemos dizer, em laias de considerações finais, que existem duas perspectivas que, se não presentes manifestamente nos textos apresentados, são referenciais e perpassam as propostas de reflexão crítica sobre a Pornografia: 1. A desconstrução de elementos presentes

1 O jornalismo *Gonzo* é um estilo de escrita produzido a partir da interação direta do jornalista na realidade abordada. A opinião e as impressões do autor tomam então o lugar do comprometimento com a imparcialidade e objetividade. O originador do estilo foi o jornalista norte-americano Hunter S. Thompson com o texto “Fear and Loathing in Las Vegas”.

na indústria pornográfica que fomentam o discurso ocidental heteronormativo e heterossexista, isto é, discurso que identifica a heterossexualidade como norma e outras orientações sexuais como desvios, bem como define o masculino como referente e outros gêneros como sendo social, cultural e politicamente inferiores. Do mesmo modo, esse discurso ocidental veicula uma estética dominante dos corpos; 2. A verificação do caráter revolucionário, subversivo e reflexivo da pornografia como potencial arma política em favor do livre uso das sexualidades e das buscas por fontes alternativas de prazer e saber que desafiam os cânones hegemônicos heterossexuais.

Ainda desejosos e não saciados, para além da reivindicação de um lugar não inferiorizado para a pornografia, através da evocação do seu caráter revolucionário que possa afastar do simples entretenimento comercial ou fazer frente à sofisticação da estética erótica artística e pudica, lançamos aqui um terceiro ponto para reflexão que, talvez não presente de forma evidente nos textos anteriormente apresentados, perpassa toda a revista: o esforço de um olhar para a pornografia que a aceite, sem pudores e livres das jaulas morais, como um recurso de estímulo da excitação sexual, do despertar dos sentidos, do acordar do desejo e da luxúria. Corpos nus, sexo explícito, palavras depravadas, cus, caralhos, conas, xanas, esperma, lubrificação, ereção... E, neste sentido, a **revista (in)visível** contou também com as pornográficas e sedutoras participações literárias, artísticas e fotográficas de Brisa Paim, Nilton Resende, Tiago Fazito, Dilar Pereira e Valéria Manica.

Esperamos que gozem.

Lira Dolabella | Conselho Editorial



10	A pornografia contemporânea e a estética do grotesco Jorge Leite Jr.	88	Pornografia: Um artefato plural Ronnie Francisco Cardoso
24	Reprogramaciones de género: Estéticas feministas post-porno en el Coño Sur Leonor Silvestre y Emmanuel Theumer	102	Estudo-dos-ângulos Brisa Paim
32	Dildo, meu amor (reflexivo) Inês Rolo	108	Os desprezados: A agressão masculina nos vídeos pornôs e os processos de identificação e diferenciação na contemporaneidade Edílson Brasil de Souza Júnior (Júnior Ratts)
36	Sadomasoquismos e pornografia Fátima Regina Almeida de Freitas	122	Gostoso é até embaixo: A estética pornô no pagode baiano Danutta Rodrigues
45	O Oco Nilton Resende	126	Manifiesto Pornoterrorista Luddita Sexual
46	Pornografia: Contornos sócio-históricos do vocábulo em língua portuguesa Daniel Wanderson Ferreira	133	The same old bullshit Tiago Fazito
58	O gozo enérgico de Saint-Fond e o poder do orgânico Clara Carnicero de Castro		
76	A cintilação da noite: Desejo e delírio na poesia de Roberto Piva Eliane Robert Moraes		

O belo é feio e o feio é belo!
(William Shakespeare, Macbeth, 1978: 119)

A PORNOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E A ESTÉTICA DO GROTESCO

Jorge Leite Jr.

O objetivo deste artigo é fazer uma reflexão inicial sobre a relação entre a pornografia e a estética do grotesco. Não que toda obra audiovisual pornográfica possua influência desta categoria estética específica, mas argumento que muitas obras pornô - e cada vez mais a pornografia produzida e consumida para e pela internet - possuem elementos que podem ser associados a algumas características que definem o grotesco. É importante realçar que a pornografia estudada é a *mainstream*, facilmente encontrada na internet ou em bancas de revistas e lojas especializadas, cujas características principais aqui analisadas valem para as produções homo, bi e heterossexuais.

Para iniciar esta reflexão, é necessário que se defina o que chamarei de pornografia neste artigo: um produto que apresenta uma re-

presentação obscena padronizada (seja em imagens, sons, textos ou mesmo objetos), voltado para o consumo de massas, tendo um mercado estabelecido e possuindo como principal objetivo o prazer sexual de seus consumidores e o lucro de seus produtores. Mesmo quando a crítica política ou religiosa é encontrada nestes produtos, ela está sob a lógica do mercado. Desta forma, por mais que existam cenas de filmes com forte teor político específico (como a crítica à invasão ao Iraque e ao governo George W. Bush em *Gag Factor 15*)¹ ou religioso (*The Devil Made Her Do It*)² o objetivo destas produções é em primeiro lugar dar lucro a seus produtores e não divulgar um panfleto ideológico.

A pornografia é indissociável da cultura de

¹ *Gag factor 15*, JM Productions, EUA, 2004

² *Perverted Stories 22 - The Devil Made Her Do It*, JM Productions, EUA, 2000

massas. Tanto que ambas nascem juntas, na segunda metade do século XIX. Em uma época em que as grandes instituições sociais estavam falando sobre sexo (arte, religião, ciência), a cultura de massas também apresenta seu discurso sobre este tema, ressaltando não o quanto de pecado ou divino pode ter esta vivência, não quão refinadas ou grosseiras as práticas sexuais podem se tornar ou mesmo se elas são sadias ou doentes, “pervertidas” ou “corretas”, mas relacionando sexo à diversão, ao entretenimento e à brincadeira. A pornografia é o discurso sobre sexo da cultura do espetáculo.

Neste período, enquanto a psiquiatria cria as chamadas “perversões” ou “perversidades” sexuais, e os pedagogos iniciam os primeiros clamores por aulas de educação sexual, a cultura do entretenimento mostra os mais variados desejos sob a ótica da folia, com corpos repletos de exuberância sensual e práticas sexuais apresentadas como brincadeiras. Nasce assim a “pornografia”. Se para a ciência, sexo é coisa séria, para a pornografia, não; sexo para ela é entretenimento, ou seja, diversão (sexual) como negócio.

Pode-se afirmar que uma das características estruturais da pornografia é a “obscenidade”. Segundo Havelock Ellis, “obsceno” deriva do latim *scena*, significando o que deveria estar “fora de cena” (Hide, 1973: 8). Já o termo latino *obscenus* em sua origem significava “mau agouro” (Moraes, 2003: 123). Segundo um dos mais importantes dicionários brasileiros, o Aurélio: obsceno – que fere o pudor, impuro, desonesto (Ferreira, 2001). Toda a produção pré-pornográfica (séculos XVI ao XVIII) que vai organizar as bases da pornografia (como Aretino e Sade) já trabalha com esta idéia: causar um incômodo intencional, pronunciar o inominável, apresentar o velado, explicitar o subentendido, exagerar o já visto e, principalmente, testar fronteiras, ou seja, colocar “em cena” o que se espera que esteja “fora de cena”. A pornografia se organiza pelo “excesso”, e o jogo com os limites.

Desta forma, o obsceno é intimamente ligado ao conceito de transgressão. Ora, a transgressão é justamente o que vai caracterizar, segundo Georges Bataille, o universo da experiência erótica. Para este autor, o poder desta

vivência está justamente em violar e ultrapassar os interditos culturais que existem essencialmente para darem sentido e sabor a esta infração, muito mais do que para separar as barreiras do permitido e conter os impulsos ditos anti-civilizatórios. Proibição não significa, forçosamente, (...) abstenção, mas a sua prática sob a forma de transgressão (Bataille, 1988: 63).

Para o autor, é este prazer de transgredir os limites do permitido que transforma a sexualidade comum a todos os animais em característica humana única. Neste movimento, a morte e a violência estão constantemente presentes, seja em forma explícita, seja como pano de fundo, pois pertencem ao terreno da desordem tanto quanto a sexualidade caracterizada como “perversa”. Cabe ressaltar que Bataille usa o termo erotismo não em oposição à pornografia, mas como expressão do universo psíquico humano para com sua sexualidade.

Desta forma, a pornografia visa, em primeiro lugar, a introdução do prazer obsceno no campo do “correto”, da “ordem”, “saúde” e “beleza” para desta maneira transgredi-los. O que é notável na proibição sexual é que esta só se revela plenamente na transgressão. (...) Nunca, humanamente, a proibição surge sem a revelação do prazer e nunca o prazer surge sem o sentimento da proibição (Bataille, 1988: 94).

Assim, os limites sobre o que pode ser considerado “obsceno” ou não nesta indústria são constantemente questionados e violados. A transgressão é em si mesma organizada. O erotismo é, no conjunto, uma atividade organizada e, na medida em que é organizada, por isso muda através dos tempos (Bataille, 1988: 94).

Se o erotismo - no sentido de Bataille - e a pornografia - como uma atividade cultural organizada - mudam através dos tempos, o que podemos detectar de mudanças sobre a produção pornô na internet, nesta primeira década do século XXI?

Como qualquer nova mídia, a internet agrupa reflexões e manifestações de arte, ciência, religião e, claro, sexo. Talvez o mais importante desta nova mídia sobre esse

“(...) A pornografia é o discurso sobre sexo da cultura do espetáculo”



Figura 1

assunto não seja o medo preconceituoso da proliferação da “pornografia” ou a elitista esperança da criação de uma pura “arte erótica”, mas justamente o borramento dessas fronteiras ideológicas, em que um pressuposto erotismo mais refinado se encontra indissociável de imagens e palavras mais explícitas e “grosseiras”. Isso talvez seja o que de realmente novo a internet pode trazer na questão da representação sexual/obscena. O resto é a continuação de “lutas simbólicas”, na definição do sociólogo Pierre Bourdieu (1988), para a legitimação dos valores estéticos associados à sexualidade de quem julga e à deslegitimação dos valores de quem é julgado.

Desta forma, a internet abre espaço para a produção, divulgação e, claro, venda de pornografia em uma quantidade de material e facilidade de acesso nunca antes encontradas na cultura ocidental. E não sendo apenas uma enorme vitrine de exposição, a internet também é um local de criação e experimentação (Parente, 2004). Assim, a pornografia feita e direcionada para esta mídia não é simplesmente a transposição da lógica das obras pornôs já existentes para um novo meio. Tanto o processo de produção, divulgação, venda e consumo quanto a estrutura narrativa têm que ser, em um grau maior ou menor, reelaboradas. A mesma coisa é válida para sua estética.

Pode-se afirmar que a pornografia - como um tipo específico de material audiovisual - e não como um conceito valorativo ou um adjetivo desqualificante - possui uma estética própria. Uma estética, talvez, extremamente simples,

que se caracterizaria principalmente pelos closes e detalhamentos das práticas sexuais e dos corpos, em especial dos genitais. Ora, esta característica também pode ser encontrada nos elementos que organizam toda a ciência moderna e sua visão de corpo, idealmente fragmentando-o para melhor revelá-lo. Conforme Baudrillard (1992: 39), no pornô

reina a alucinação do detalhe. A ciência já nos fez habituar a essa microscopia, a esse excesso de real em seu detalhe microscópico, a esse voyeurismo da exatidão, do grande plano sobre as estruturas invisíveis das células, a essa noção de uma verdade inexorável não mais mensurável pelo jogo das aparências e que apenas a sofisticação de um aparelho técnico pode revelar. Fim do segredo.

De qualquer maneira, pode-se afirmar que a “alucinação do detalhe” é um componente fundamental da produção pornográfica contemporânea, sendo inclusive um dos clichês que ajudará a pornografia a se firmar como um gênero específico no campo audiovisual (Mainqueneau, 2010). Mas a superexposição de determinadas partes do corpo em detrimento de outras e sua apresentação de maneira hiperbólica não é algo novo no campo estético. Tanto na literatura quanto nas artes plásticas e visuais, este é um elemento antigo, hoje compreendido como uma das características da estética do grotesco.

O termo “grotesco” é derivado do italiano *grotta*, significando gruta, e foi criado no fim do século XV para determinar certas espécies

de ornamentações encontradas primeiro nas escavações do Palácio Dourado de Nero (Domus Áurea, em frente ao Coliseu), depois nos subterrâneos das Termas de Tito e em vários outros locais da Itália. Estas figuras apresentavam seres que eram misturas de homens, animais e plantas, além de desproporções e outras formas impossíveis. Assim, cabeças humanas eram ligadas a corpos de pássaros, árvores se encontravam no lugar das patas de um leão ou delicadas flores sustentavam pesadas entidades.

“(…) diferente do riso medieval associado ao diabo, o riso e o demônio românticos não buscam uma regeneração pela risada, mas apenas expressam a melancolia, a solidão e o absurdo”.

O que causou furor na época foi o fato de que, durante o ressurgimento das formas clássicas, consideradas equilibradas, proporcionais e “naturais”, este estilo apresentava a desproporção, as combinações e medidas absurdas além da monstruosidade como tema.

Na palavra grottesco, como designação de uma determinada arte ornamental, estimulada pela Antiguidade, havia para a Renascença não apenas algo lúdico e alegre, leve e fantasioso, mas, concomitantemente, algo angustiante e sinistro em face de um mundo em que as ordenações de nossa realidade estavam suspensas (Kayser, 1986:20).

Durante todo o século XVI o grotesco fez sucesso como estilo ornamental específico e no fim do XVII, tal palavra aparece nos dicionários franceses como aquilo que tem algo de agradavelmente ridículo além de sinônimo de ridículo, bizarro, extravagante (Sodré e Paiva, 2002: 30). Por sua proximidade com os conceitos de desordem, desproporção, desequilíbrio e desarmonia, rapidamente

“grotesco” vira sinônimo de “feio” e se desenvolve popularmente como um adjetivo desqualificante. Ao referir-se aos elementos teatrais e farsescos, era comum a substituição desta palavra pelo termo “burlesco”, considerado a explicitação das coisas mais sérias por expressões totalmente cômicas ou ridículas³ (Pavis, 2001: 35). É nesta época também que forma-se uma cultura da risada e do sorriso ligada à corte, com a separação entre o riso “bom” e o “mau”, na qual a categoria de “ridículo” aparece como arma de desqualificação de status e destruição de privilégios e favores nos jogos de poder entre nobres.

Mas apenas no século XIX o grotesco torna-se uma categoria estética. Com a conquista do poder político pela burguesia e a mudança de valores intelectuais

e sensíveis correspondentes, o romantismo vai teorizar e expressar esses novos tempos. Em 1827, Victor Hugo escreve o prefácio de Cromwell, também conhecido como *Do grotesco e do sublime*. Neste pequeno texto, o autor inventa o grotesco como uma categoria estética moderna, para ele mais em sintonia com sua época na qual a tragédia e a comédia, o sublime e o grotesco fundem-se em uma só obra chamada drama romântico. O grotesco então, de um lado, cria o disforme e o horrível; do outro, o cômico e o bufo (Hugo, 2002: 30), e torna-se assim uma maneira de apresentar o sublime através do degradado.

Em seu clássico estudo *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, o crítico literário russo Mikhail Bakhtin ressalta a

³ No século XX, o termo “burlesco” caracterizará um tipo de espetáculo de teatro e dança mais voltado para as temáticas de sexo e humor, carregado de elementos extravagantes, afastando-se consideravelmente das noções de sinistro e desagradável e aproximando-se das idéias de ridículo, espalhafatoso e engraçado. A questão do erotismo/ sexualidade também torna-se central.

importância do riso, da sexualidade e da diversão focada no corpo, em especial no “baixo corporal”. Para o autor, as festas populares destes períodos eram também uma forma de contraponto à cultura oficial, especialmente a cristã, que condenava os excessos corporais e tolerava pouco as diversões e “grosserias” materiais das pessoas do povo.

Desta forma, o riso popular representa transgressão, subversão e desordem. Em suas mais diversas manifestações, mas especialmente nas festas e feiras, ele significa a inversão do mundo, evocando uma lógica regida não mais pela miséria, sofrimentos e dificuldades cotidianas, mas pela abundância da diversão, fartura de alegria e excesso de prazer. Tanto quanto rir de outrem, o riso de si mesmo é fundamental nesta visão de mundo. São muitas vezes a própria deformidade física e o alijamento social os motivos da graça, mostrando uma revolta bem humorada contra o conformismo.

Apesar de alguns estudiosos ressaltarem que a vida medieval não era assim tão “divertida” e a violência opressiva era uma constante, pois não apenas alegria e humor, não só festa e descanso da população, mas também crueldade, ódio e massacre poderiam ser os ingredientes do carnaval (Gurevich, 2000: 86), vale ressaltar do trabalho de Bakhtin alguns elementos que são fundamentais para este artigo: a idéia do riso como elemento transgressivo, o corpo como fonte de diversão, e o conceito de “realismo grotesco”:

o princípio material e corporal aparece sob a forma universal, festiva e utópica. O cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolivelmente numa totalidade viva e indivisível. (...) O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal (...) de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato (Bakhtin, 1987: 17)

Nesta concepção medieval de mundo, a representação da vida está associada ao corpo como algo em constante transformação e ao exagero de suas funções, gozos e sensações. A qualidade dos prazeres é diretamente

proporcional à quantidade dos elementos que proporcionam tais deleites. O excesso é a forma pela qual as manifestações grotescas invertem a ordem do mundo para torná-lo mais leve e subverter ainda que momentaneamente a estrutura social estabelecida.

Em 1855, algumas décadas depois de Victor Hugo criar o grotesco como uma forma estética específica, o poeta francês Charles Baudelaire escreve *Da Essência do Riso e, de um Modo Geral, do Cômico nas Artes Plásticas*. Neste texto, o autor relembra a desqualificação cultural do riso (o riso geralmente é o apanágio dos loucos, e que implica sempre mais ou menos ignorância e fraqueza); ressalta seu caráter transgressivo frente à cultura oficial e séria e reforça a ligação entre a risada e o Mal, agora entendido não mais como um elemento religioso, mas como uma face renegada do próprio ser humano: O riso é satânico, é, portanto, profundamente humano. Ele é no homem a consequência da idéia de sua própria superioridade (Baudelaire, 1998: 11;16). Para este poeta, tal riso maligno é o causado também pelo grotesco.

Mas diferente do riso medieval associado ao diabo, o riso e o demônio românticos não buscam uma regeneração pela risada, mas apenas expressam a melancolia, a solidão e o absurdo. Surge então neste século o conceito de grotesco como uma estética própria que, devido a seus exageros e desproporções, especialmente corporais, une o medo, o engraçado e, ao mesmo tempo, o elevado e grandioso apresentados em uma versão “inversa”.

É esta união do corpo deformado com o riso que faz Bakhtin criar seu conceito de “realismo grotesco”, como já visto. Aqui, o corpo é entendido em constante transformação, eternamente incompleto e por isso mesmo inacabado, focado em seus orifícios, protuberâncias, excreções. Tal noção expressa uma valorização das fases da vida como momentâneas, da mutação dos corpos que engravidam e adoecem, dos líquidos e odores exalados pela matéria física. Existe também uma importância especial nas partes que se abrem para o exterior: boca, narinas, vagina, ânus. Ao analisar as festas populares e carnavalescas da Idade Média, o autor ressalta a dife-



Figura 2

“ (...) a partir do início da década de 90, em especial na indústria pornográfica estadunidense, os pênis tiveram que ficar maiores, as atrizes mais submissas e a ação mais selvagem”.

rença entre o grotesco popular e o burguês, surgido no século XIX e teorizado por Victor Hugo como vimos.

Para o autor de *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, o primeiro tipo possui sua fonte de compreensão do mundo através do corpo, do rebaixamento de todos os valores “superiores”, da festa, da relação com os outros corpos e pessoas e da coletividade das críticas, que visam sempre a uma renovação das forças vitais. Já o “grotesco de câmara” é uma expressão da individualidade burguesa, que passa mais pelos sentimentos causados pela visão do corpo disforme, da melancolia intelectual e solitária e da personalidade dos ataques que visam unicamente a destruição do alvo.

Desta origem popular, um dos elementos fundamentais da estética grotesca é o rebaixamento, a exaltação da animalidade,

dos excrementos e do baixo corporal, transformando tudo que é abstrato e culturalmente elevado em carnal e ordinário, causando riso, horror, espanto, repulsa. Assim, a estética grotesca pode ser caracterizada atualmente como a combinação exagerada e deformante entre homens, animas e plantas, gerando um sentimento de repulsa e medo, ao mesmo tempo em que esta própria estranheza também provoca o riso. Segundo Muniz Sodré e Raquel Paiva,

daí partem as modalidades atinentes à escatologia, à teratologia, aos excessos corporais, às atitudes ridículas e, por derivação, à toda manifestação da paródia em que se produza uma tensão risível, por efeito de um rebaixamento de valores (...) mas, neste caso, não é um riso qualquer. É uma espécie de algum modo associada ao Mal, ou pelo menos ao que não se afigura

como política e moralmente correto, capaz de redundar em crueldade (Sodré e Paiva, 2002: 17; 62).

Na história da arte e da estética no Ocidente, quanto mais vai se formando a noção de um “gosto”, embasado nos ideais renascentistas de proporção, harmonia, ordem e equilíbrio, configurando assim um padrão de “belo” (Eco, 2010), mais ganha terreno também a idéia de um contra-gosto, um “desgosto” (Sodré e Paiva, 2002), trabalhando com a desproporção, a desarmonia, o desequilíbrio e a noção de movimento em geral, ajudando a criar, por contraste com seu oposto constitutivo, um padrão específico de “feio” (Eco, 2007).

Um dos mais comuns exemplos de figura grotesca são as gárgulas (figura 3), monstros de pedra que serviam como escoadouros para a água das chuvas e que ornaram as catedrais medievais européias, em especial as de arquitetura gótica (Benton, 1997). Estes seres, muitas vezes misturando homens, animais e demônios, além de sua função prática, serviam provavelmente como uma forma simbólica de educação religiosa e moral, que usava um estilo de pedagogia fortemente influenciado pelo paganismo: para se proteger e afastar o Mal, o melhor é ser o mais assustador possível. Ou seja, para afugentar os demônios, nada como um ser monstruoso mais feio do que aqueles que se quer espantar.

Outra possibilidade é a crítica dos comportamentos através de imagens ridículas, como gárgulas representando homens defecando ou, principalmente, fazendo caretas. Estas últimas também serviam para ressaltar a relação entre a deformidade do rosto (e do corpo) e a potencial malignidade (ou deformidade) da alma do cristão (Benton, 1997). As caretas das gárgulas medievais, com os olhos esbugalhados, a boca escancarada e a língua de fora são alguns dos exemplos mais conhecidos da estética do grotesco, apresentando uma “deformação” do rosto humano, criado “à imagem e semelhança de Deus”.

Podemos então concluir que, segundo os dois mais conhecidos e tradicionais estudos sobre o grotesco e trabalhados acima, o de Wolfgang Kayser, de 1957, e o de Mikhail Bakhtin,

de 1965, esta categoria estética evoca duas concepções: o grotesco como ora sinistro, estranho, desagradável e um pouco perigoso; ora ridículo e engraçado. Neste sentido, o grotesco pode ser considerado aquele que provoca tanto o medo quanto o riso, muitas



Figura 3

vezes ambos ao mesmo tempo. Daí também a forte associação com o universo do proibido visto como fascinante e, principalmente, da transgressão como algo esteticamente atrativo. E assim voltamos ao terreno da obscenidade e da pornografia.

Se concordarmos com Sodré e Paiva (2002), de que o grotesco é a estética que mais se disseminou no século XX, especialmente na cultura de massas e do entretenimento, então podemos concluir que ele é uma das mais atuantes influências na internet e na pornografia. Na verdade, a produção pornô audiovisual sempre esteve intimamente associada à esta maneira exagerada, hiperbólica, “deformada” e excessiva de apresentar os corpos, os sexos e a sexualidade. Mas, a partir do início da década de 90, em especial na indústria pornográfica estadunidense, os pênis tiveram que ficar maiores, as atrizes mais submissas e a ação mais selvagem (Hanson, 2001: 517). Os filmes tornam-se visualmente mais transgressivos, agressivos ou mesmo chocantes para os padrões de até então.

É então justamente sob a estética do grotesco que pode ser entendida a pornografia em geral e, especialmente, a conhecida como bizarra/ fetichista/ sadomasoquista, manifestada pela exposição exagerada dos closes

genitais (Explorando o canal retal – EUA, 1998), das “anormalidades” físicas (Anã Anal – França; sexo com uma anã) ou da “feiúra” (Fat Piggy’s Pizza Pussy Party – EUA; sobre pessoas muito gordas comendo pizza e participando de uma orgia ao mesmo tempo) e dos corpos “não-domesticados”.

Os filmes pornográficos parecem necessitar tanto de um cinema de diferenciação e separação, de verdade e de conhecimento, intimamente documental como o de Lumière, quanto do burlesco e demoníaco, das funções biológicas aberrantes, do retalhamento do corpo do cinema de Méliès (Abreu, 1996: 54).

Como ilustra a atriz pornô Mila em seu filme *Ass Artist* (figura 2), na qual ela insere vários tipos de vegetais em seu ânus, apresentando assim imagens tipicamente grotescas, evocando uma mistura entre os reinos humano e vegetal em um só corpo.

Da mesma forma, o número gigantesco de parceiros sexuais em uma única relação (*Ultra Kinky 21: All Hole Gang Bang* - EUA), a penetração e masturbação com os mais variados objetos (*Eurotica 9: Bizarre Anal Fantasies*; *Inspeção Anal* - Brasil; *Sujas e Taradas – Série Fantastic* – EUA, 94; *Musculação e Prazer* – França, 94), inclusive com vegetais (*Cooking and Painting with Mila* - EUA), mulheres grávidas (*Prontas para Parir 2* – apresentando a atriz Fallon, “a esguichadeira”), as imagens de humilhação do parceiro (*Atrocidades Sexuais*, 97 - EUA; *Ofensas Sexuais* – EUA, 99; *Escravidão Sexual* – Bélgica, 95), as práticas com excrementos e secreções (*As Delinquentes* – EUA, 96; *Sperm Slurping Girls* – EUA, 98; *Sacana*, essa “Miss Merda” - Brasil), são não somente uma constante, mas a própria razão de ser deste tipo de produção, conhecida como filmes “bizarros” e apresentando uma estética agressiva, hiperbólica e desmedida.

Voltando então à questão do início deste artigo, - o que podemos detectar de mudanças sobre a produção pornô na internet, nesta primeira década do século XXI? Talvez uma das mudanças mais significativas seja a ampla disseminação e a profunda intensificação de algumas características da estética do grotes-

co, antes mais reduzida aos filmes “bizarros” e agora encontrada em boa parte da pornografia virtual.

Cito dois exemplos destas características do grotesco que aparecem em número crescente na pornografia contemporânea: os closes e imagens exageradas de detalhes dos corpos (em especial dos genitais) e as caretas, ambas influências oscilando ora para o cômico e o ridículo, ora para o sinistro e repulsivo, mas sempre com um forte teor sexual.

No primeiro caso, o objetivo parece ser não apenas mostrar, por exemplo, o quão grande podem ser os pênis dos atores ou os seios das atrizes, mas apresentá-los em locais inusitados do corpo, como em cima da cabeça ou do rosto das pessoas com quem estão contracenando, tanto para fazer a comparação entre as (des)proporções físicas, como para causar um estranhamento, uma certa impressão de desequilíbrio e desarmonia, criando o tom de um ridículo assustador. Novamente, o riso aqui evocado é aquele associado à um mundo fora da ordem esperada, à uma desordem potencialmente perigosa.

Da mesma forma, algumas produções investem em mostrar o interior dos corpos, seja através de supercloses ou planos detalhe, seja literalmente penetrando a lente que capta as imagens no interior das gargantas, vaginas ou ânus, como no site intitulado *Buttcam*. Para isso, são usadas técnicas próprias, câmeras especiais (como as médicas usadas para exames de colonoscopia) e lentes específicas que captam as imagens como espelhos convexos ou côncavos, criando uma imagem distorcida e/ ou “deformada” - no sentido de aumentar determinadas áreas e diminuir outras. Evocando novamente a lógica científica, muitas destas imagens lembram as figuras de livros médicos, onde a crueza da carne é apresentada em seus detalhes mais ínfimos e íntimos, demonstrando a profunda busca que nossa cultura está engajada por uma obscura e distante “realidade”, seja lá o que for esta tal realidade.

Podemos perceber também uma relação com o conceito de “realismo grotesco” como analisado por Bakhtin, no qual tanto o baixo corporal quanto a exaltação dos orifícios físicos

“ A imagem é extremamente próxima à das gárgulas já analisadas, e sua figura visa provocar um misto de medo e desejo, exatamente uma das funções do grotesco pornográfico, apresentando neste caso uma relação direta entre sexualidade e morte, como analisada por Bataille.

”

representam uma forte influência da cultura popular tradicional, destronando a hierarquia que pressupõe a cabeça e o rosto como as partes mais relevantes do corpo e seu grau de aproximação com a divindade (em uma visão religiosa) ou da personalidade (em uma versão laica desta mesma visão) e invertendo sua importância. Com certeza, a pornografia prefere, como traço de distinção (e em alguns casos, de identificação da/do performer⁴) o ânus ao rosto.

Por lidar com a parte de trás do baixo corporal e estar diretamente ligado às fezes e à sujeira, proporcionando prazer sem nenhuma “utilidade” como a procriação, o ânus é associado ao desregramento, à luxúria indomada. Na Idade Média, esta parte da anatomia era também considerada a face do Mal, aquilo que instiga a transgressão “contra a natureza”. Em uma gravura hamburguesa de 1498, uma mulher que se olha no espelho, na verdade vê a traseira de um demônio. Conforme Jean-Luc Hennig, em seu estudo sobre as nádegas, o próprio espelho era chamado o verdadeiro cu do Diabo, por sua capacidade de incitar a vaidade e o orgulho (Hennig, 1996:16).

Até mesmo em catedrais góticas como a de São Lázaro, em Autun (França, fim do século

4 Como a já citada atriz Mila.

EnterDeadlyNightshade.com



Copyright 2005 Belladonna Entertainment. All Rights Reserved

Figura 4

XIII) e de Nossa Senhora em Freiburg (Alemanha, século XV), existem gárgulas que ao invés de figurarem monstros ou outros seres grotescos, apresentam estátuas de pessoas defecando ou mostrando as nádegas para os fiéis da Igreja que, não podemos nos esquecer, nesta época utilizava tanto os discursos como as estátuas e pinturas na educação religiosa do povo, pois não somente este era analfabeto, como as missas eram celebradas em latim (Benton, 1997). Desta forma, o ânus se transforma na face oculta do homem. Como analisou Eliane Robert Moraes, trata-se pois, de uma réplica perversa – digamos também, monstruosa – que interroga a identidade do homem naquela parte de seu corpo onde ela sempre foi considerada inequívoca (Moraes, 2002: 207).

Neste sentido, pode-se afirmar que a estética pornô recebe a influência tanto do realismo “científico”, quanto do realismo “grotesco ou popular”. Exemplos de sites que trabalham com estas imagens podem ser encontrados no portal americano com o sugestivo nome de Reality Kings.

A prática do sexo anal é, desde a década de 90 do século XX, a corrente principal da indústria pornô norte-americana, a maior do planeta, sendo também a predominante em várias produções ao redor do mundo, inclusi-

ve a brasileira (Díaz-Benítez, 2010). Seguindo a lógica da inversão segundo Bakhtin, não apenas o ânus é ressaltado e glorificado, mas o rosto das/os atrizes/atores, durante as práticas sexuais, é alterado através de caretas tanto involuntárias quanto intencionais.

E chegamos assim ao segundo exemplo da intensificação da estética do grotesco na pornografia contemporânea: a importância da desfiguração da face que, seja a princípio, considerada “bela”. Não por acaso, o atual período histórico, o mais liberal quanto aos prazeres anais, é o mesmo que produz e condena seus prazeres orais (comidas em exc-

“Assim como a pornografia, o grotesco também possui uma forte carga de “obscenidade”.

so ou potencialmente “perigosas”, bebidas alcoólicas e cigarros).

Muitas produções investem em focar o rosto apresentando expressões de dor, surpresa, gargalhada ou mesmo em passagens de um movimento facial à outro, fotografando e divulgando imagens das pessoas com a fisionomia “deformada” ou alterada, criando um efeito de estranheza e/ ou choque. Outra forma comum de conseguir estas imagens são performers usando máscaras de animas (comumente porcos) ou, no caso de filmes heterossexuais de predominância masculina, iniciar as filmagens com as atrizes utilizando uma maquiagem extremamente carregada que, ao longo da cena, derrete-se e borra-se toda, criando literalmente uma “pintura grotesca” no rosto das garotas. Um dos expoentes desta linha é o controverso diretor norte-americano Max Hardcore que, entre outras práticas sexuais consideradas “agressivas” ou “bizarras”, investe muito de suas produções na prática do chamado “abuso facial” ou “gag”.

Comumente este tipo de produção aparece sob alguma variação do termo inglês *abuse*, no sentido de ofensa, maltrato, insulto, exemplificado pelo site especializado nestes filmes

intitulado *Facial abuse* ou *gag*, que vem de engasgar, regurgitar, como na série *Gag factor*.

O foco desta prática é a penetração do pênis na boca da parceira/o visando alcançar o mais fundo possível da garganta da pessoa e, através de movimentos rápidos e violentos que interferem nas ações peristálticas do esôfago, provocar engasgos, regurgitos, ânsias, falta de ar, excesso de salivagem e, muitas vezes, até o vômito.

O objetivo principal desta produção parece ser a humilhação da pessoa que é penetrada, através da estimulação agressiva desta parte específica do corpo - o fundo da garganta - e, principalmente, pelo resultado visual de tal prática: rostos e corpos completamente “sujos” de saliva (ou vômito), olhos vermelhos e irritados, cabelos desg-

nhados e, nos filmes com mulheres, maquiagem completamente borrada. Estes produtos parecem ter consciência de que o sucesso comercial de tais imagens está diretamente ligado ao impacto que causam no espectador, transformando belos performers e lindas atrizes em faces “grotescas” e “monstruosas”.

Da mesma forma, existem as produções em que as caretas e transformações da face são intencionais, sendo provocadas tanto pelos/as parceiros/as quanto pelos atores/ atrizes, visando este mesmo propósito de “desfigurar” o idolatrado rosto humano ou evocando sua proximidade com os monstros e demônios das religiões tradicionais, transformando faces esteticamente agradáveis em carrancas e lembrando, conforme Kayser (1986) analisou a respeito do grotesco, a lógica do exagero caricatural e sua íntima associação com o sinistro e o ridículo. Mesmo em um rosto apresentando uma gargalhada, esta pode ser compreendida como um exagero grotesco do sorriso educado.

Um exemplo claro pode ser o do site da atriz americana Belladonna, famosa por seus filmes fetichistas e com práticas sexuais “não convencionais”, tais como sadomasoquismo, podolatria, *fist fuck*, chuva dourada e os

“(...) a pornografia e o grotesco evocam um prazer específico: o prazer da **confusão de valores e padrões**, da transgressão estética e sexual. O prazer de colocar em cena aquilo que se pressupõe que estivesse ‘fora de cena’.

watersports ou enemas⁵. Este se divide em dois links: um para as produções desta atriz, produtora e diretora – chamado apenas Belladonna Entertainment – e outro (ainda em construção) para o “bizarro mundo do lado obscuro” dela mesma – intitulado Deadly Night Shade.

Ora, *Deadly night shade* é um dos nomes populares, nos EUA, da planta *Atropa Belladonna*, também conhecida popularmente como Beladona, que possui uma linda e atrativa flor, lilás e amarela, e contém propriedades extremamente tóxicas, podendo chegar a ser mortal. E nada mais explícito para ilustrar este lado “bizarro”, “obscuro” ou “mortal” da atriz, que a foto sua nesta página onde aparece, em primeiro plano, seu rosto com a boca escancarada, a língua totalmente de fora e os olhos completamente revirados para trás, com as pupilas escondidas.

A imagem é extremamente próxima à das

5 Podolatria: adoração e práticas sexuais envolvendo os pés; *fist fuck*: penetração da mão inteira, até o punho, no ânus ou vagina do/a parceiro/a; chuva dourada: sexo com urina; *watersports* ou enemas: no caso da pornografia, introdução de água ou outros líquidos no canal do reto e sua posterior expulsão para fins de gratificação sexual.

gárgulas já analisadas, e sua figura visa provocar um misto de medo e desejo, exatamente uma das funções do grotesco pornográfico, apresentando neste caso uma relação direta entre sexualidade e morte, como analisada por Bataille.

Assim, podemos concluir que o grotesco é uma das estéticas mais influentes na pornografia contemporânea, em especial a produzida para a internet. Assim como a pornografia, o grotesco também possui uma forte carga de “obscenidade”. Seja pela via da monstruosidade, do excesso, da desarmonia ou do desequilíbrio, seja através da combinação exagerada e deformante entre categorias (homens, animais, vegetais, espiritual, demoníaco, prazer, pecado, sexo, erotismo) que causa tanto medo, estranheza, repulsa, quanto riso, curiosidade e desejo, a pornografia e o grotesco evocam um prazer específico: o prazer da confusão de valores e padrões, da transgressão estética e sexual. O prazer de colocar em cena aquilo que se pressupõe que estivesse “fora de cena”. Afinal, uma frase de Alfred Jarry parece expressar todo o fascínio encontrado em figuras de gárgulas à “belladonnas”: Chamo monstro toda beleza de origem inesgotável (Jarry apud Moraes, 2002; 123).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno César, O Olhar Pornô, Campinas, Mercado das Letras, 1996
 BAKHTIN, Mikhail, A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento, São Paulo, Hucitec/ UNB, 1987
 BALTRUSAITIS, Jurgis, Aberrações, Rio de Janeiro, UFRJ, 1999
 BATAILLE, Georges, O Erotismo, Lisboa, Antígona, 1988
 BAUDELAIRE, Charles, Da Essência do Riso e, de um Modo Geral, do Cômico nas Artes Plásticas in Escritos Sobre Arte, São Paulo, Imaginário, 1998
 BAUDRILLARD, Jean, Da Sedução, Campinas, Papirus, 1992
 BENTON, Janetta Rebold, Holy terrors – Gargoyles on medieval buidings, New York, Abbeville Press, 1997
 BOURDIEU, Pierre, La Distincion, Madrid, Taurus, 1988
 CHRISTY, Kim e QUINN, John, The Christy Report – Exploring the outer edges of the sexual experience, New York, Taschen, 2001
 DIAZ-BENÍTEZ, Maria Elvira, Nas redes do sexo, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2010
 ECO, Umberto, História da beleza, Rio de Janeiro, Record, 2010
 ECO, Umberto, História da feiúra, Rio de Janeiro, Record, 2007
 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda, Dicionário Aurélio Século XXI, Rio de Janeiro, Nova Fronteira e Lexikon Informática – Internet, 2001
 GUREVICH, Aaron, “Bakhtin e sua Teoria do Carnaval”, in BREMMER, Jan e ROODENBURG, Herman (orgs), Uma História Cultural do Humor, Rio de Janeiro, Record, 2000
 HENNIG, Jean-Luc, The Rear View, Londres, Souvenir Press, 1996
 HIDE, H. Montgomery, Historia de la Pornografia, Buenos Aires, Editorial La Pleyade, 1973
 HUGO, Victor, Do Grotesco e do Sublime – Prefácio de Cromwell, São Paulo, Perspectiva, 2002
 KAYSER, Wolfgang, O Grotesco, São Paulo, Perspectiva, 1986
 MAINQUENEAU, Dominique, O discurso pornográfico, São Paulo, Parábola, 2010
 MORAES, Eliane Robert, “O Efeito Obsceno”,

in Cadernos Pagu / Núcleo de Estudos de Gênero – nº 20 – Dossiê erotismo: prazer, perigo, Campinas, Unicamp, primeiro semestre de 2003
 MORAES, Eliane Robert, O Corpo Impossível, São Paulo, Iluminuras/ FAPESP, 2002
 NÉRET, Gilles (org.), Erotica Universalis, Alemanha, Taschen, 1994
 PARENTE, André (org.), Tramas da rede, Porto Alegre, Sulina, 2004
 PAVIS, Patrice, Dicionário de Teatro, São Paulo, Perspectiva, 2001
 SHAKESPEARE, William, Tragédias - Machbeth, São Paulo, Abril Cultural, 1978
 SODRÉ, Muniz e PAIVA, Raquel, O Império do Grotesco, Rio de Janeiro, Maud, 2002

Sites da internet citados e/ou pesquisados:
<http://www.buttcam.net>
<http://mila.freeadultcams.com/main.html>
<http://www.realitykings.com/main.htm>
<http://www.maxhardcoretv.com/>
<http://www.facialabuse.com/>
<http://www.extremeholly.com>
<http://www.brutaldildos.com>
<http://www.humiliated.com>
<http://www.bangbros.com>
<http://www.extremealex.com>
<http://www.wiredpussy.com>
<http://www.sweetloads.com>
<http://www.enterbelladonna.com/>
<http://www.enterbelladonna.com/guests/page-edn.php?node=edncs>
 Todos os sites citados neste artigo foram acessados, para conferência, em 24/02/2011.

Créditos das ilustrações:

Imagem 1 –BENTON, Janetta Rebold, Holy terrors – Gargoyles on medieval buidings, New York, Abbeville Press, 1997, p. 59
 Imagem 2 – Cena do filme: Ass Artist 2, Seduction Entreprises, EUA, 1999
 Imagem 3 - A Beauty Discovering the Devil's Arse in her Mirror, Basel, 1493 in NÉRET, Gilles (org.), Erotica Universalis, Alemanha, Taschen, 1994, p. 89
 Imagem 4 – Belladonna - Deadly Night Shade disponível em: <http://www.enterbelladonna.com/guests/page-edn.php?node=edncs>



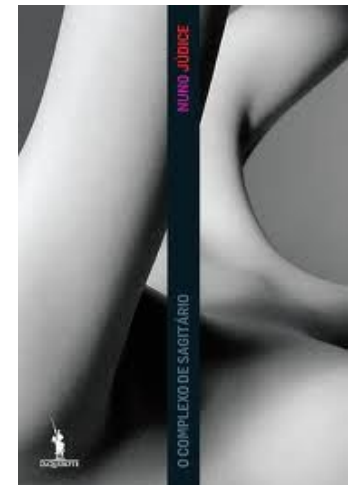
NAS REDES DO SEXO / Zahar Editores / 2010
 Maria Elvira Diaz-Benitez

Ousado e original, aborda o universo dos filmes pornô hétero, gay e travesti, a partir de pesquisa realizada em São Paulo, principal centro de produção do gênero no país.

A autora discute temas controversos, como o uso (ou não) de preservativos no set, a migração de travestis para a Europa, o lugar das práticas “bizarras”, o valor dos cachês, a proximidade com a prostituição...

O COMPLEXO DE SAGITÁRIO
 Publicações Dom Quixote / 2011
 Nuno Júdice

A filosofia na alcova, de Marquês de Sade, é uma referência incontornável na história da literatura, quer enquanto ensaio sobre a condição feminina, a libertinagem, a sensualidade e a sexualidade, quer como inovador e arrojado exercício de escrita. Em *O complexo de Sagitário*, Nuno Júdice homenageia de forma admirável a famosa obra do escritor francês. Um cativante diálogo entre o ensaio e o poético, usando os mesmos jogos de linguagem que Sade popularizou, torna este livro leitura obrigatória para os conhecedores e amantes da obra de Marquês de Sade e de Nuno Júdice.



PORNO TAPADOS
 Belleza Infinita / 2007
 Paloma Blanco

Paloma Blanco pinta sobre imagens de revistas pornográficas trocando situações sexuais por cenas quotidianas como cozinha, comer, assistir televisão, cantar, dançar, ler, fazer desportos, etc. A artista conserva as caras de êxtase das fotografias originais e os mesmo textos eróticos que os acompanham.



REPROGRAMACIONES DE GÉNERO

ESTÉTICAS FEMINISTAS POST-PORNO EN EL COÑO SUR

Leonor Silvestri y Emmanuel Theumer

Tabú de los feminismos encorsetados por un puritanismo virginal, la industria pornográfica – una de las de mayor consumo masivo a escala planetaria – contiene un alto poder disciplinador y productor del deseo. Bajo un principio sexotranscendental que, como lo ha llamado B. Preciado, podría denominarse “platonismo espermático”, la eyaculación masculina – la muerte misma – es la verdad suprema de la representación del sexo pornográfico. En este marco, lo propio del porno dominante no es tanto la producción de placer por sí misma, si no más bien su control y programación a través de la gestión del circuito excitación-frustración. Este aspecto no resulta gratuito, si tenemos en cuenta que en las sociedades farmacopornográficas, las actuales configuraciones somaticopolíticas de género presentan, en tanto son representados, a los bio-varones como penetrator universalis naturalis.

Disciplina, control y pastillas

El el paso hacia las sociedades farmacopornográficas –tal como las entiende Beatriz Preciado–, no ha sido sin una suerte de transición que yuxtapone e incorpora las “viejas” formas disciplinadoras del biopoder aggiornandolas. Fue Foucault quien introdujo un concepto clave para explicar las modificaciones políticas y sociales desde el siglo XVIII hasta nuestros días: la noción de biopolítica, donde una multiplicidad de dispositivos y mecanismos de poder sufren una mutación. Ya no se trata de doblegar o reprimir fuerzas en pugna –como sostienen las teorías clásicas “libertarias” sobre la represión de la sexualidad– sino de producir, fomentar, instituir y hasta exacerbar las fuerzas de la vida y su control. Desde una perspectiva biopolítica, el poder prolifera sobre la vida antes que suspenderla. Los mecanismos de control y regulación no se

legitimidad científica, es decir, toda una serie de discursos, técnicas y especializaciones que a través del saber-poder de la ciencia producen “la verdad” sobre el cuerpo y la sexualidad. El poder se desborda para penetrar y constituir el cuerpo del individuo moderno y asignarlo a un grupo/ masa.

De acuerdo a Deleuze (1991), las sociedades disciplinarias descritas por Foucault alcanzan su apogeo a principios del siglo XX, y proceden a la organización de los grandes espacios de encierro: “El individuo no cesa de pasar de un espacio cerrado a otro, cada uno con sus leyes: primero la familia, después la escuela (“acá no estás en tu casa”), después la fábrica, de tanto en tanto el hospital, y eventualmente la prisión, que es el lugar de encierro por excelencia” (115). La idea que sustentaría este proyecto implica “concentrar, repartir en el espacio, ordenar en el tiempo, componer en el espacio-tiempo una fuerza productiva cuyo efecto debe ser superior a la suma de las fuerzas elementales. Así comprobamos que las sociedades disciplinarias administran y organizan la vida más que decidir sobre la muerte como las sociedades soberanas que las preceden. Sin embargo, y sin salirse de la línea trazada por el primero, Deleuze incorpora la noción de sociedades de control. Si en las sociedades disciplinarias era necesario segmentar el biocuerpo de manera individual para disciplinarlo, puesto que “el poder es al mismo tiempo masificador e individualizador, es decir que constituye en cuerpo a aquellos sobre los que se ejerce, y modela la individualidad de cada miembro del cuerpo” (117-118); en las sociedades de control el lenguaje está hecho de cifras que “marcan el acceso a la información, o el rechazo” (118). No se trata ya de un molde donde encontramos el par masa-individuo. El control es modulación con dividos, es decir muestras, datos, bancos. Empero, estas sociedades no operan sobre máquinas energéticas cuyo peligro radicaba en la entropía y el sabotage; sino en máquinas informáticas y ordenadores cuyo peligro pasivo es la piratería, el ruido, y el virus. Su instrumento privilegiado de control social es, pues, el marketing.

se despacha con la sociedad farmacopornográfica o nuevo tipo de gubernamentalidad del ser vivo cuyo motor seguirá siendo, como en los otros dos casos, la subjetividad, pero en clave postfordista. Su poder de control tampoco se dará sobre la noción de individuo, quimera de la modernidad temprana a la cual es imposible retornar para ningún agenciamiento político, sino sobre un todo tecnovivo conectado:

El biocapitalismo farmacopornográfico no produce cosas. Produce ideas móviles, órganos vivos, símbolos, deseos, reacciones químicas, y estados de alma. En biotecnología y en pornocomunicación no hay objeto que producir, se trata de inventar un sujeto y producirlo a escala global.” (2008: 45)

Tal como vemos, la mutación de los procesos de gobierno social a partir del siglo XVIII hizo que el cuerpo esté en el centro de gestión de lo político. Una ficción histórica transitoria en relación a las formas de producción económica de gobierno de lo social que inventa un alma sexualizada, una subjetividad que tiene la capacidad de decir “Yo” e internalizar un conjunto de procesos de normalización que lo llevan a expresar en primera persona una verdad (sexo-identitaria) sobre si. En el proceso de industrialización que sigue a la revolución francesa, la reproducción sexual se entiende como una de las maquinarias de lo social. De allí que el cuerpo social esté organizado reproductivamente, es decir para producir vástagos (el famoso ejército de reserva sobre el cual advertía el discípulo de David Ricardo).

A mediados del siglo XX, ha habido un quiebre, y toda sexualidad no reproductiva se convierte en objeto de control, vigilancia y normalización. El sexo, entonces, es fundamental porque se vuelve uno de los enclaves estratégicos en las artes de gobernar y pasa a formar parte de los cálculos del poder, de modo que el discurso (los sistemas de signos) sobre la masculinidad y la feminidad y las técnicas de normalización de las identidades sexuales se transforman en agentes de control y modelización de

“(…) femenino y masculino ya no son un set de conductas sociales aplicadas conductivísticamente sobre un cuerpo dado, sino que se trata de **ficciones políticas** que encuentran en la supuesta biosubjetividad individual su soporte somático (...)”

las formas de vida en la que esos cuerpos se expresan. Por ejemplo, femenino y masculino ya no son un set de conductas sociales aplicadas conductivísticamente sobre un cuerpo dado, sino que se trata de ficciones políticas que encuentran en la supuesta biosubjetividad individual su soporte somático, su lugar donde encarnar. Se trata más bien de dispositivos totales de masculinización y feminización que comulgan lo visual, lo hormonal por vía oral y química, lo literario, et cetera como complementos “naturales” de la supuesta feminidad/ masculinidad de nacimiento. Tal como Preciado lo explica: “En la era farmacopornográfica... se trata de un control democrático y privatizado, absorbible, aspirable, de fácil administración, cuya difusión nunca había sido tan rápida e indetectable a través del cuerpo social (...) (2008:136).

Resumiendo, lo propio de este régimen farmacopornográfico va a estar dado por tecnologías que ya no sólo controlan el cuerpo desde el exterior, como el panóptico, sino por aquellas que entran a formar parte del cuerpo, se diluye en él, se hacen cuerpo y son “mágicamente” aceptadas como complementos y refuerzos naturales a una feminidad o masculinidad que viene de fábrica; es decir, una relación cuerpo-poder microprostética: introversión-internalización de un conjunto de dispositivos de vigilancia

y control.

Armas para el pueblo

Frente a este nuevo tipo de sociedades y recordando el dictum de Deleuze, se trata más vale de buscar nuevas armas, entre ellas, las pornográficas. La pornografía industrial actual puede ser definida como “un dispositivo virtual / literario, audiovisual, cibernético masturbatorio, como imagen que se hace cuerpo. La pornografía es la sexualidad transformada en espectáculo, en virtualidad, en información digital,... donde público implica ...comercializable” (Preciado: 179). En cambio, el postporno se trata de inventar otras formas compartidas, colectivas, visibles, abiertas, un copyleft de la sexualidad que supere el estrecho marco de representación pornográfica dominante y el consumo sexual normalizado, que siendo sexualmente activo, cuente, como su hermano capitalista, con la capacidad de modificar la sensibilidad, la producción hormonal mediante un movimiento de apropiación (Cf. Biopolítica del Género de Beatriz Preciado. Princeton, 2006), y de poner en marcha un devenir público y político de aquello que se construye como privado y vergonzante.

Contextualizando las técnicas de producción de la subjetividad deseante, no es gratuito atender al desarrollo de la

industria pornográfica. Ya en torno a los años 70, el cine pornográfico consigue expresar con mayor finitud su posibilidad de representación de lo sexual. Esta noción está estrechamente vinculada con la puesta en escena de estímulos visuales tridimensionales, el manejo estratégico del color y las luces, el aperitivo del zoom o mejor dicho, los primeros planos de genitales y rostros (close up). A partir de los años 80, con la aparición del video y después a finales de siglo con Internet, las técnicas de producción y distribución visual se han hecho accesibles al conjunto de la población, al menos en los contextos donde la economía local lo permite. En tanto se amplíe este espectro de consumo masivo con mayor destreza comenzaran a hacerse públicas productoras y grandes estrellas pornos, generalmente caracterizadas por la excepcionalidad de su cuerpos inaccesibles a la vez que públicos. (Figari, 2008) Pero más que una “democratización de la pornografía” es importante no perder de vista el hecho de que se inauguraba así un proceso en el que comienza a extenderse una suerte de globalización de un lenguaje sexual único, un pornopoder. Siguiendo a Preciado en su libro Pornotopía, la así llamada guerra fría fue una guerra bien caliente. En línea con la tesispreciadista, lo privativo del porno dominante no es tanto la producción del placer en sí misma, sino más bien su control y programación a través de la gestión del circuito excitación-frustración. Este circuito está dado por un lado a través de la regulación del principio sexo-trascendental, fuertemente expresado en el cumshot, tropos de rigor en la semiótica pornográfica hegemónica; y por el otro por su alto valor pedagógico (de hecho, podríamos pensar en la pornografía como un sub-género dentro de la literatura didáctica) que se traduce en la repetición de ciertas coreografías en todo el porno que circula a nivel mainstream, sea industrial o amateur.

A grandes rasgos, podemos reconocer que la pornografía que logra imponerse comercialmente o popularmente tiene un marcado acento autoritario que reproduce las normas policiales de género. Se establecen de este modo códigos muy precisos de lo que un cuerpo puede o no puede hacer

según su asignación sexo-género. La pornografía aparece aquí como un género en su sentido artístico que produce formas visibles de genitalidad (penetración, felación, eyaculación masculina) y privilegia la producción de placer del ojo masculino heterosexual. Con ello se inventa y se sofistican estéticas y coreografías de la sexualidad donde el cuerpo y su genitalidad se recorta de acuerdo a sus funciones reproductivas (y reproductoras) -este agujero para penetrar, esta boca para recibir cumshot-.

En paralelo a ello, durante la década del 80 cierto feminismo norteamericano comenzó a incluir la lucha contra la pornografía al interior de sus repertorios de protesta. En ese contexto las estrategias variaron: mientras algunas feministas abogaban por la educación y el debate abierto, otras más agresivas orientaron sus acciones de manera directa (por ejemplo, el bombardeo de la Red Hot Video, en Vancouver). Pero las alternativas que mayor estado público y extensión alcanzaron fueron aquellas que apelaron al Estado para que legisle en materia de obscenidad y censure a la pornografía por fomentar el odio e incitar la violencia contra las mujeres. Como ha señalado tempranamente Eileen Manion, la politización de la pornografía reveló ciertos paralelos históricos, en aspectos morales y políticos, encarados por las feministas de la primera ola. Esto es, al igual que las políticas de regulación del alcohol y el mal que ocasionaba éste a las familias, esta alternativa descansaba en la creencia de que ante la vejación del cuerpo de la mujer en los relatos pornográficos cabía entonces suprimir estas representaciones sin más para facilitar la integración y la admisión de la mujer-víctima en el mundo masculino. Bajo estas directrices, en Pornografía: varones que poseen a mujeres, A. Dworkin sostenía que la pornografía miente sobre la sexualidad femenina “al presentar a la mujer como cosa lasciva, disoluta y descarada, una puta siempre al acecho”, y dice la verdad en tanto “los varones creen que lo que dice la pornografía acerca de las mujeres, desde el mejor al peor de ellos” (citado por Manion, 1991:8). En sintonía, la abolicionista C. MacKinnon también abogaba por los derechos de las mujeres al querellar a los

pornógrafos por humillar su imagen. Es decir, puesto que -de acuerdo a este planteo- las producciones pornográficas atentan expresamente contra las mujeres (como si la brecha entre realidad y ficción no existiera), estas feministas le pedían expresamente al Estado, y lo convertían en ese movimiento en un interlocutor válido para que legisle las producciones pornográficas como lo hace con otros crímenes. Este pedido de protección al Estado tempranamente se cobró víctimas en especial dentro de las minorías sexuales lésbicas sadomasoquistas. Sin ánimos de descontextualizar, el punto ciego de este tipo de posicionamientos es que no se trata simplemente de detenerse en una lectura patriarcal de la pornografía, puesto que antes que pensarla como un género descriptivo

la pornografía es (...) “una representación de la sexualidad que aspira a controlar la respuesta sexual del observador...”

cobra mayor potencialidad cuando se reconoce su carácter performativo en tanto no nos dice cómo es el sexo, sino cómo debe ser.

La capacidad didáctica-conductiva de la pornografía y de las visuales de género que ésta conlleva es un potencial disruptivo susceptible de ser resignificado y reapropiado. ¿Por qué abolir sin más un arma que se provó tan efectiva? En general, cabe reconocer que bajo slogans como “la pornografía es la teoría, la violación la práctica” (Robin Morgan) se extendió el discurso en torno a la condena por la representación de la sexualidad femenina llevada a cabo por los medios de comunicación en tanto forma de promoción de la violencia de género, de sumisión sexual y política de las mujeres. El abolicionismo, solidario y cómplice del liberalismo político y a la retaguardia de las luchas sexuales,

devuelve una y otra vez el poder de regular la representación de la sexualidad a un Estado ya licuado, que carece del poder y la fuerza que en ese gesto se le está asignando. En efecto, si la pornografía es un dispositivo de subjetivación arquitectónico mediático y de producción de lo privado y doméstico como espectáculo es posible concebirla como “una representación de la sexualidad que aspira a controlar la respuesta sexual del observador...” (Preciado, 2010:141) mucho más que a representarla. De allí que, como arma, no se trataría tanto de destruirla sino de resignificarla y reutilizarlas mediante la visibilización de prácticas, corporalidades, sexualidades, géneros, agenciamientos sexo-afectivos que atenten contra el orden de las cosas, incluida la heteronorma. La lógica

de intervención postpornográfica considera que el Estado no puede protegernos de la pornografía, puesto que en realidad no hay nada de que prevenirse sino que se trata más bien de un sistema semiótico abierto o al menos fisurado al que hay que atacar con reflexión,

crítica, acción directa y proliferación de semiosis, tal como nos enseñan lxs hackers. Viralidad.

De allí que entendamos el postporno como un sistema semiótico abierto y fisurado al que hay que atacar con crítica y reflexión en el uso de placeres y en la reprogramación de deseos; es decir, proliferación de semiosis que cual hackers del sexo-cuerpo interviene anonimanente o desde personajes conceptuales, incluso a la pornografía misma. Se trata en efecto de inventar otras formas colectivas -abiertas, insistimos, cual copyleft- de la sexualidad que supere el marco de representación pornográfica dominante, parodiando incluso la utilización de la figura protagónica central que la pornografía industrial también utiliza a la vera del arte legitimado: parodia de la porno star (desde

"(...) la postpornografía apela mediante sus múltiples lenguajes a la contraproducción del placer/deseo".

Ciccolina hasta Tracy Lords, pasando por la neumática Pamela Anderson) que a su vez es una parodia degradada de la actriz legítima sacándose la ropa en cámara. Cuerpo público de la actriz porno al que todxs frustradamente deseamos acceder, pero cuyo uso está vedado sólo en la representación visual.

Coño Sur

Frente al par antitético opositivo represión y censura vs. liberación y disfrute pleno de la sexualidad, la postpornografía ofrece una iniciativa de discurso a saber: contra-producción del deseo/placer. De modo similar que diversas experiencias del hemisferio norte, en el Cono Sur están teniendo lugar agenciamientos políticos disidentes frente a la sexopolítica dominante.

En la región Argentina, nos encontramos con el grupo de afinidad Ludditas Sexuales, mientras que en Chile se presenta la mano de la CUDS (Coordinadora Universitaria de Disidencia Sexual). Estos micro-grupos, reacios a la protección de los Estados, encuentran cabida y pertinencia al atacar la sexopolítica de la representación con acción disruptiva y discurso crítico. El primer grupo cuenta con un programa de radio online (www.radiozonica.com.ar, Lunes 22 hs.) donde socarronamente se abordan sexualidades otras desde entrevistas hechas tanto a personalidades como a gente ignota, publicación de fanzines y textos anarquistas y queer en sus blogs (<http://ludditasexxxuales.blogspot.com>, <http://ludditastexxxuales.blogspot.com>), y con performances porno-poéticas-terroristas herederas, desde algún punto de vista, del accionismo vienés.

En tanto que la CUDS de cuño universitario, se dedica a la realización de material viral audiovisual y jornadas que provocan e increpan fuertemente a los feminismos esencialistas, por ejemplo con su última campaña "Por un feminismo sin mujeres". Fruto del activismo sexo-disidente, tal como lo explica uno de sus fundadores, Felipe Rivas, la CUDS nace el 5 de mayo de 2002. Tiene como antecedente directo al Comité de Izquierda por la Diversidad Sexual (CIDS), grupo de activistas gays y lesbianas vinculadxs al Partido Comunista. Asimismo, esta coordinadora propuso una suerte de definición de post-porno con la convocatoria a su taller homónimo realizado en Marzo de 2010 que formó parte del 2º Circuito Disidencia Sexual anteriormente citado: "Ven a explorar tu lado "Cyborg" de metal y circuitos...calientes, y a subvertir la representación del sexo televisivo, cibernético, cinematográfico!!! Con la ayuda de nuestro equipo audiovisual, realizaremos vídeos postporno en los cuales cada uno podrá dirigir, actuar, grabar, proponer, divertirse, excitarse, reírse, buscar los límites etc. etc. Es un taller de onda posfeminista y queer abierto a todxs." Con esta postura aniñada y lúdica, la CUDS es un ejemplo de que la única definición subversiva que existe para las políticas sexuales de barricada son aquellas que colectivamente están en constante fuga, puesto que cualquier definición que se asiente, cualquier programa a priori será eventualmente asimilado por el Imperio. El concepto político post-identitario de "Disidencia Sexual" que no refiere a "un lugar dentro de las categorías de la sexualidad medicalizada identitaria (homosexual, lesbiana, heterosexual, transexual, bisexual)" sino que "...se erige

como una posición política consciente de su voluntad de desacatar la norma sexual" corre el riesgo de nuevas ontologizaciones al partir desde un pre-concepto llamado "disidencia" el cual no siempre se transmite en prácticas subversivas sexuales sino en posicionamientos de juegos del lenguaje. Pese a que la disidencia sexual se aleja de la nomenclatura identitaria que forma parte de la norma sexual, peca de una archi-nomenclatura "otra".

Logros más logros menos, en ambos casos, se trata de la desterritorialización y reconversión de diferentes signos, artefactos y bio-códigos, tales como los dildos, la música punk, el leather, la poesía, el ano transgénero, la performance en espacios públicos, el amor romántico devenido monstruosa producción del capitalismo y nuevas e inquietantes formas de hacer un ars política. Un una palabra, copyleft de la espectacularización del deseo en el que el cuerpo postpornográfico opera como un contradispositivo de publicitación de la sexualidad. Sospechosa de "la salida del closet" o "la liberación sexual", la fuga deconstructiva de estas prácticas contrasexuales – suerte de giro posthumano- tiene como efecto afirmativo el descentramiento del pene como órgano/ absoluto arbitrario cultural que la tradición heterosexual ha reafirmado y reconocido como centro productor de placer.

Frente al par antitético opositivo que oscila entre represión y censura vs. liberación de la sexualidad, tal como hemos dicho, la postpornografía apela mediante sus múltiples lenguajes a la contraproducción del placer/deseo. Si hemos de reconocer con Preciado, que en la era farmacopornográfica las "programaciones de género" (tecnologías psicopolíticas de modelización de la subjetividad) producen sujetos que se autocomprenden como espacios y propiedades privados, con una identidad de género y una sexualidad fija, entonces el agenciamiento contra-sexual propuesto por el postporno deviene una auténtica reprogramación. Como ha señalado J. Sáez, "El porno es un género (cinematográfico) que produce género (masculino/femenino).

El posporno es un subgénero que desafía el sistema de producción de género y que desterritorializa el cuerpo sexuado (desplaza el interés de los genitales a cualquier parte del cuerpo)" (2003:15) Podríamos decir que emerge entonces un agenciamiento postpornográfico ya no mero consumidor o reproductor del lenguaje sexual dominante que le es dado y frente al cual pasivamente se entrega cual cuerpo dócil, sino que pone en cuestión los códigos de género y sexuales. Cabe preguntarse, asimismo, cuándo también pondrá en jaque a las identidades personajes conceptuales que se erigen en las disputas de poder de los movientos que albergan estas prácticas, es decir el así llamado movimiento queer, como pornstars y divas teóricas de la disidencia en pos de la disolución de los yoes y los egos.

Bibliografía

PRECIADO, Beatriz. Testo Yonqui, Espasa. Madrid, 2008.

PRECIADO, Beatriz, Pornotopía, Anagrama. Barcelona, 2010.

FIGARI, Carlos, Placeres a la carta: consumo de pornografía y constitución de géneros, Revista La Ventana, Núm. 27, 2008.

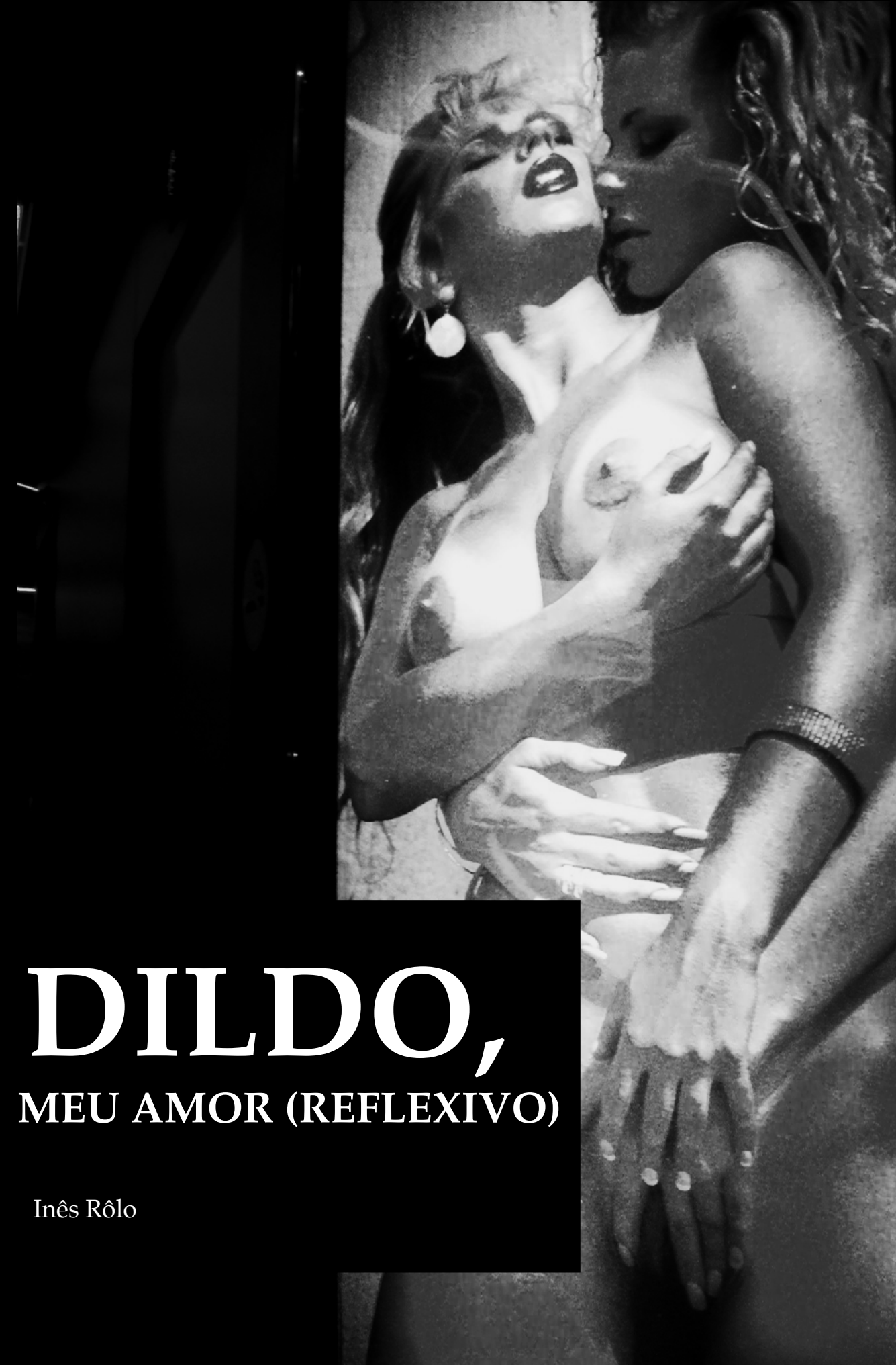
MAINON, Eileen, "Nosotras, los objetos, objetamos: la pornografía y el movimiento de mujeres", 1985, en Revista Feminarias, n°7. Buenos Aires. 1991.

DELUEZE, Gilles, "Postdata sobre las sociedades de control", en CHRISTIAN, Ferrer (comp.) El lenguaje Libertario, Terramar. La Plata., 2005.

FOUCAULT, Michel, El orden del discurso. Barcelona, Tusquets, 1999.

FOUCAULT, Michel, Historia de la sexualidad 1: La voluntad de poder, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

PIEDAD, Solanas, Accionismo Vienés, Nerea, Madrid, 2000.



DILDO,

MEU AMOR (REFLEXIVO)

Inês Rôlo

Foto: Rodrigo Saturnino

No princípio era o Dildo, vindo da mão lésbica masturbadora e não do pénis, como à primeira vista se poderia pensar.

Assim nos diz Beatriz Preciado, filósofa espanhola queer, transgénero e pansexual, que no seu Manifesto Contra-Sexual (2002) fala e teoriza, entre outras coisas, a masturbação feminina, o ânus como centro erótico e erotizante (afinal, «quem não tem ânus?»), a mão masturbadora, as práticas BDSM¹, o orgasmo “feminino”, e sim, o assunto desta reflexão, o dildo. Um objecto aparentemente marginal e estranho, um brinquedo sexual, um instrumento de gozo e prazer, «um objecto de plástico que acompanha a vida sexual de certas *bollos*² e certos gays queers, e que até agora havia sido considerado como uma “simples prótese inventada para colmatar a incapacidade sexual das lésbicas”» (Preciado, 2002: 18). Mas que está longe de o ser.

Olisbos, do século III a. C., seriam os primeiros antepassados deste objecto (Preciado, 2002: 159): uma «imitação de um membro viril» em madeira ou couro e já nesta altura provavelmente utilizadas por mulheres a quem os gregos chamavam tribadas, que se envolviam em actividades sexuais que excluía a intervenção de homens. As origens etimológicas da palavra dildo podem ser muitas (ver Preciado, 2002: 159-161):

- No francês viria de *godemichi* e *godmicy* – que nomeavam objectos de produção de prazer sexual - que mais tarde conduziram à significação de «falo artificial»;
- Do latim, *goder* que significa «gozar» ou «estar excitado sexualmente»;
- No inglês, o termo surge no século XVI, possivelmente derivando do italiano *diletto*, que quer dizer prazer ou satisfação. Em inglês clássico, *to dildo* significa «acariciar uma mulher

sexualmente»;

Mais interessante do que todas as significações possíveis e origens etimológicas, é o significado que Beatriz Preciado apropria:

A formação da palavra dildo em castelhano estaria etimologicamente justificada pela relação com a palavra latina *dilectio*, amor, gozo, da qual derivam, entre outras, a palavra *dilección*, vontade honesta e amor reflexivo. De facto, esta última acepção pareceu-me uma boa significação para dildo: amor reflexivo (Preciado, 2002: 161).

Assim, para além de este se tratar de um texto sobre dildos e amor reflexivo, é também um texto sobre a estranha (queer) experiência de procurar a origem etimológica de uma palavra que designa um objecto sexual – dildo – e ir dar a um termo relacionado com o amor divino cristão – *dilectio*.

Explicando. Desde que li o Manifesto Contra-Sexual (2002) que a minha relação com dildos se tornou experiência fundamental da minha existência como lésbica-queer-feminista-com-pendor-activista-‘preciadista’-ou-qualquer-coisa-do-género (in-definição é ‘work in progress’). Escrevi, entretanto, dois textos sobre dildos em contexto académico. A eles volto pela terceira vez, num entrosamento entre aquilo que podia ser académico e uma conversa que eu poderia ter num café. Mas voltemos às origens etimológicas. *Dilectio* > *dilección*. Em português, depois de alguma pesquisa, cheguei à palavra *dilección*, que significa ‘afeição muito especial’.³ Ironicamente no meio disto, descubro que *dilectio* é, entre outras possibilidades mais ou menos abrangentes de amor, uma das acepções cristãs de amor.

Que amor reflexivo pode ser este? Voltemos ao dildo, de novo (sempre). De forma geral, é descrito como um brinquedo/joguete sexual com forma(s) e semelhanças com o órgão sexual masculino. Até aqui nada de novo nesta narrativa falocêntrica que que

vê, por exemplo, o acto sexual lésbico com dildo como maneira das intervenientes suplantarem uma falta sentida – a falta do pénis. Estas narrativas ignoram, grosseiramente, o poder de ruptura do dildo: «Como objecto móvel, que é possível deslocar, desatar e separar do corpo, e caracterizado pela reversibilidade do uso» (Preciado, 2002:70), este suplemento «produz aquilo que supostamente deve completar» (idem, 20). Então, o dildo não é um possível falo, nem um pénis de faz-de-conta. Ele antecede e supera o órgão sexual masculino: «O dildo torna-se mecânico, suave, silencioso, brilhante, deslizante, transparente, ultra-limpo, safe. Não imita o pénis, em vez disso substitui-o e supera-o na sua excelência sexual». Assim, o dildo revela que «os verdadeiros pénis não são senão dildos, com a pequena diferença que até há relativamente pouco tempo os pénis não estavam à venda» (idem, 63). Por isso, o dildo, contrariamente ao esperado, «antecede o pénis. É a origem do pénis» (ibid., 20). Mais, o dildo diz agora: «O pénis é um sexo de mentira» (ibid., 68). Ao deslocar o centro orgânico de produção sexual para um lugar que está fora do corpo, o dildo «desmistifica o vínculo habitualmente estabelecido entre amor e sexo, entre reprodução da vida e prazer» (ibid., 70).

O dildo estará melhor em correlação com a «mão que se toca a si mesma e que converte o indivíduo no seu próprio objecto de conhecimento, de desejo e prazer» (Preciado, 2002: 80), ameaçando assim a «autonomia sexual dos órgãos genitais» (idem, 85). A lésbica-munida-do-dildo tem em si um potencial reflexivo, então. Desta forma, a ruptura que o dildo exerce, não está na sua suposta relação com o falo, mas no muito mais evidente (e talvez por isso, obviado) facto de que ele mostra, efectivamente, que a «masculinidade está, tanto como a feminilidade, sujeita a tecnologias sociais e políticas de construção e de controlo» (ibid., 63). Assim, «o dildo é o primeiro indicador da plasticidade sexual do corpo e da [sua] possível modificação protésica» (ibidem). E esta, tal como todas as tecnologias, pode ser reapropriada, divertida, pervertida ou queerizada.

Os corpos dos estranhos e anormais são os

lugares de uma subversão possível numa sociedade que constrói normalidades de sujeitos masculinos e femininos e modelos culturais e sociais como guiões que devem ser interpretados e performativizados por toda a gente. Menos por aqueles que assim se recusam. Com o dildo, os corpos e as partes dos corpos que foram invisibilizadas e silenciadas tornam-se visíveis. A totalidade do sistema heterossexual de papéis de “género” perde o seu sentido, já que o dildo reconverte qualquer espaço em centro; «tudo é dildo» e, como tal, «tudo se torna orifício» (Preciado, 2002: 69). Estas subjectividades abjectas, diferentes, desviadas, perversas – queer - «as lésbicas, os maricas, os negros, as pessoas transexuais, as putas, as travecas, as drag-kings, as mulheres barbudas, o sado-masiquismo, a bissexualidade – outrora representados como objectos monstruosos são agora, nesta política, sujeitos de enunciação e lugares de resistência» (Coelho, 2009: 36). Estas multidões dos diferentes têm nas suas mãos – e ânus, bocas, braços, pernas, dedos... - a possibilidade de uma «praxis queer» (Halperin, 1997). Os queers reconhecem, assim, a sua condição protésica – de corpo com próteses - e as suas múltiplas práticas, formas, reivindicações, capacidades diversas de... amor reflexivo.

Referências Bibliográficas

COELHO, Salomé, “Por um Feminismo Queer: Beatriz Preciado e a pornografia como pré-textos”, in Revista ex aequo, nº 20, APEM, pp. 29-40, 2009.

HALPERIN, David. M. Saint Foucault: Towards a Gay Hagiography (New Ed.). Oxford Paperbacks, 1997..

PRECIADO, Beatriz, Manifesto contra-sexual, Madrid, Opera Prima, 2002.

1 Designação para *bondage* e disciplina, dominação e submissão e sadismo e masoq

2 Termo do calão castelhano que refere pejorativamente as lésbicas.

3 Do latim *dilectiōne*-, «amor», no Dicionário Online Porto Editora.

SADOMASOQUISMOS & PORNOGRAFIAS

Fátima Regina Almeida de Freitas



Preliminares

Meu interesse pelo sadomasoquismo começou antes de entrar na universidade ao ler as obras do Marquês de Sade. Hoje compreendo que Sade não parte de uma perspectiva de relações consensuais, que o prazer para ele não se dá no consenso, mas sim na violação da vontade d@ outr@¹ e portanto, que as relações descritas em seu universo literário não serviriam pra ilustrar minha proposta, mas de toda forma devo muito a essa iniciação.

Depois de entrar na graduação (2002) tive contato com um grupo de estudos e pesquisas sobre gênero e sexualidade, pude fazer leituras sistematizadas sobre esse campo e, assim, transformar em interesse “científico” o que era apenas gosto por literatura pornográfica. Em 2007 defendi o projeto para conclusão do curso de ciências sociais “BDSM² on line: sexualidades quando a internet é o campo”. Neste trabalho busquei fazer um estudo sobre blogs, sites, listas de discussão e comunidades do Orkut criadas para que as pessoas que vivenciam estas práticas pudessem se conhecer, trocar informações e buscar parceir@s. No ano de 2010 entrei no mestrado em Antropologia Social/UFG para desenvolver uma pesquisa etnográfica sobre a mesma temática, tendo como interlocutor@s pessoas que praticam BDSM no estado de Goiás e no Distrito Federal.

Introduzindo o S/M

Os termos sadismo e masoquismo foram criados por Krafft-Ebing, em seu “Psychopathia sexualis” [1885] (LEITE JR., 2000). Ele deu nome a estas modalidades de preferência eróticas a partir dos romances de Donatien Alphonse François de Sade – 1740 a 1814 -, sadismo, que dentre outras obras

1 Utilizo o termo @ como um exercício de desconstrução dos gêneros. Se por um lado o uso do masculino no plural é usado para generalizar (e acaba invisibilizando as mulheres) o uso do feminino ainda marca uma posição bastante definida no mundo.
2 Esta sigla é geralmente traduzida por: BD= Bondage (amarração/imobilização com cordas, algemas, lenços) & Disciplina; DS= Dominação & Submissão; SM= Sadomasoquismo.

escreveu “A filosofia na alcova” (SADE, 2003), e “Os 120 dias de Sodoma”, onde o prazer é alcançado com a violação da vontade d@ outr@, onde a dor não é consentida; e de Leophold von Sacher-Masoch - 1836 a 1895 - masoquismo, cujo principal romance é “A Vênus das peles”, onde Severino educa uma mulher (Wanda) para que o flagele por/ com amor. (SACHER- MASOCH, 1983)

Freud uniu os dois termos (sadomasoquismo), pois acreditava que o masoquismo era a continuação do sadismo voltado para si mesmo, e que uma pessoa que experimenta o prazer causando dor também pode obtê-lo recebendo-a (DELEUZE, 1983). Para Deleuze, o sadismo, de que nos fala Sade, e o masoquismo de Masoch não são complementares, representam mundos diferentes e têm personagens diferentes, que não se comunicam. “Cada personagem de uma perversão só precisa do elemento da mesma perversão, e não de uma pessoa de outra perversão” (DELEUZE, 1983: 46)

A prática sadomasoquista (S/M) tem sido vista como patologia por diversos autores como Freud (2002) e Posterli (1996), estes tendem a pensar a prática no sentido clássico (do sadismo de Sade), não na possibilidade de que ela ocorra no contexto consensual, que é exatamente a perspectiva que trago aqui.

Sobre desejos e práticas S/M

Refletir sobre práticas BDSM é entender o prazer e o desejo deslocados da genitalidade e muitas vezes dos corpos, é construir e vivenciar jogos de poder, prazer e dor em contextos consensuais. É importante pontuar aqui que todas as práticas que serão abordadas são vivenciadas por pessoas adultas em contextos consensuais, onde as cenas são negociadas entre os participantes e são respeitados os limites de tod@s.

Estas envolvem dominação, submissão e dor num contexto de prazer e se realizam segundo o lema “são, seguro e consensual”, baseando-se assim na confiança e no respeito mútuo.

No BDSM, o corpo – e não apenas os órgãos genitais - é visto como fundamental em

sua totalidade, pois aqui ele é amplamente utilizado e erotizado. Valorizam-se as múltiplas e diversas formas de sentir e estimular o corpo, ocorrendo uma ruptura com o imperativo da genitalidade e recorrendo-se a um vasto leque de objetos e recursos de excitação erótica. Uma cena S/M pode ser pensada enquanto performance, onde são encenados/ representados diversos desejos, um lugar privilegiado para vivências de fantasias.

Embora se remeta muito à dor quando se fala em BDSM, o que une as letras e dá sentido às práticas são as relações de poder. Para Foucault o S/M, é uma encenação de estruturas de poder, onde o corpo se coloca estrategicamente, se brinca com a autoridade e ser dominado ou dominar são posições fluidas. (FOUCAULT, s/d)

Uma sessão sadomasoquista é geralmente chamada de cena, para Rogério Brittes uma cena “seria o equivalente BDSM a uma trepada baunilha³ (2006: 106) e segundo Jorge Leite Jr., ela recebe esse nome “talvez para reforçar a idéia de que o acontecimento não é “real”, e sim um “teatro”. Isto também é reforçado pelo termo *to play* para designar a participação no ato, pois ele significa tanto jogar, quanto brincar ou interpretar.” (2000: 88)

Outros elementos podem ser destacados desta cena, tais como os papéis dentro do BDSM, que podem ser basicamente dois: dominador@/ sádico@/ *top*⁴ e submiss@ (sub)/ masoquista/ *bottom*. Além desses há também @ *switcher*, uma pessoa que tem uma performance ‘cambiável’, alguém que trafega entre as categorias, que sente

3 Termo usado para falar do sexo “suave”, que não é BDSM.
4 O adjetivo sádico enfatiza uma relação onde os limites do corpo serão testados e a dor está presente, enquanto o termo dominador enfatiza o caráter psíquico, a tortura psicológica, a humilhação verbal. O recurso às palavras *top* e *bottom*, originárias do inglês, é uma tentativa de eufemizar o sentido patologizante decorrente da alusão a Sade e a Masoch intrínseca ao sadismo e ao masoquismo, mas, para alguns praticantes, estes termos esvaziam o sentido, a imagem e a mensagem que querem passar enquanto adeptos de práticas BDSM (Calíia, s/d).

prazer em ocupar as duas posições, numa mesma ou em diferentes cenas S/M. A partir desses “papéis” as performances ocorrem e as práticas são negociadas, já que um elemento importante aqui é o consenso, pois o lema da comunidade BDSM é SSC: “São, Seguro & Consentido”; ou “Sadio, Seguro, e Consensual”. (ZILLI, 2007)”. Para garantir essa segurança e respeito, que permite a cumplicidade e a entrega dentro BDSM, é necessário que aconteça a negociação dos limites de cada um, pois @ dominador@ só ‘comanda’ e ‘adestra’ na medida que um@ submiss@ deu a el@ esse poder. No BDSM se entende que a entrega é de amb@s e que o sub é quem ‘comanda’ na verdade, pois é est@ que estabelece os limites e as práticas a serem realizados pel@ dom/ me.

Pornografia e S/M: aproximações possíveis?

Já falamos sobre BDSM, e quanto à pornografia? Não buscarei aqui definir pornografia, pois acredito que outr@s autor@s já fizeram essa discussão muito bem, nem tampouco situar a diferença entre pornografia e erotismo, pois essa distinção em geral é arbitrária por passar pelos juízos de valores de cada um@, o que leva o escritor Alain Robbe-Grillet (apud MORAES e LAPEIZ, 1990: 109) a afirmar que: “Pornografia é o erotismo dos outros”.

Mas temos que partir de algum conceito, é verdade, e por isso trago dois deles (ambos aparecem em MORAES e LAPEIZ, 1990). Segundo as autoras, a palavra pornografia “provém do grego ‘pornographos’, que significa literalmente “escritos sobre prostitutas”. Assim, em seu sentido original a palavra referia-se à descrição da vida, dos costumes e dos hábitos das prostitutas e de seus clientes” (1990:109). E em seguida as mesmas autoras afirmam que a pornografia pode ser entendida como “o discurso por excelência veiculador do obsceno: daquilo que mostra e deveria ser escondido. A exibição do indesejável: o sexo fora de lugar” (1990:110).

Partindo destes conceitos que nos informam que a pornografia mostra, que ela expõe o que deveria ser escondido ou no máximo



“No BDSM, o corpo – e não apenas os órgãos genitais – é visto como fundamental em sua totalidade, pois aqui ele é amplamente utilizado e erotizado”.

insinuado (como costumam afirmar, aquelas que pontuam esta diferença, que o erotismo faz), como pensar em relações / desejos que não estão centradas no corpo ou no sexo? Como pensar, por exemplo, em fotos de pés, material esse que poderia ser considerado “pornográfico” para um podólatra? Como pensar em um filme “pornográfico” de temática S/M, quando no S/M as pessoas se vestem (de acessórios, vestimentas, papéis) para o sexo, onde o sexo genital em geral não acontece e o orgasmo não é desejado (e/ou permitido)? Como pensarmos em um filme de bondage onde o desenrolar da narrativa não culmina com a penetração? Onde o prazer está em amarrar / ser amarrad@, imobilizar / ser imobilizad@, humilhar / ser humilhado, onde está a pornografia? Em que lugar se encontra a exposição dos órgãos genitais onde o sexo “baunilha” não é desejado? Ou onde o *fist fucking*⁵ é o que mais se aproxima do sexo que costumamos conhecer?

Por falar em *fist*, é interessante fazer um parêntese aqui, na verdade dois, um deles é para situar a fala da antropóloga feminista Gayle Rubin de que a penetração anal com o punho “é talvez a única prática sexual inventada no século XX” (RUBIN, 2003: 203) e o outro é para trazer algumas reflexões de Javier Sáez sobre pornografia e S/M. O autor fala também do *fist* como uma prática subversiva, pois relaciona dois elementos considerados abjetos (o ânus e a mão) e enquanto o sexo genital (pênis-vagina) reforça as desigualdades de gênero “El *fist* va a recuperar esos dos espacios proscritos, el trabajo del culo y la mano-brazo como objetos y sujetos de placer” (SÁEZ, 2003).

Pornografias S/M: algumas cenas

Após refletirmos sobre um possível diálogo entre a pornografia e um erotismo que poderia ser vivido sem o corpo, ou com outras partes do corpo, ou com o corpo com acessório, etc, gostaria de trazer algumas “cenas” de uma possível pornografia S/M para provocar esse entendimento mais amplo de pornografia.

⁵ Penetração com o punho, geralmente realizada no ânus.

Cena 1: Poema do escravo sem teus pés (Ceguinho do Ceará, 2008)

Se soubesses o que meu corpo sente
quando aos teus pés dominado me entrego!
Que delírios invadem minha mente,
é como encher de luz o olhar de um cego!
Em tua voz faz-se doce o sarcasmo,
dos pés flui a fragrância que eu venero,
pois teu suor condena-me ao orgasmo,
obrigas-me a fazer o que mais quero.
Assim me acoisas, me prendes, sufocas,
quando em meu rosto deslizas descalça!
É tão grande o prazer que em mim
provocas,
patinadora em sedutora valsa!

Mas se preferes mesmo me tratar
feito reles moeda de um centavo,
se te comprazes em me abandonar
perdoa as queixas deste teu escravo.

Que o tempo passe e teu desejo aumente,
por ver crescente minha excitação.
Demonstrarei o quanto estou carente
se com isto alegrar-te o coração.

Por ti suportarei qualquer revés
e se nem sirvo para ser teu chão
continuarei adorando teus pés
na lembrança de tua dominação.

Cena 2: Fist Fucking (Pedro Tostes)
o que eu queria
naquele momento
era te rasgar
ao
meio

e penetrar dentro de você
mão braço cabeça tronco
até jazer
inerte
no colo do teu útero

de volta aonde nunca
deveria ter
saído.

“

Se soubesses o que meu corpo sente quando aos teus pés dominado me entrego! Que delírios invadem minha mente, é como encher de luz o olhar de um cego!

”

Cena 3: Lydie ou a casinha do décimo quarto (Régine Deforges, 1990)

“(…) Jean rasga o envelope e lê:

“Querida,
(…) No armário você encontrará trajes adequados a sua nova condição. Quando estive convenientemente vestida, toque a campainha para que Juliette (é seu verdadeiro nome) vá verificar sua apresentação. (…)

“(…) No armário Jean encontra um corpete de renda preta com fitas vermelhas, uma calcinha preta bordada, meias pretas finíssimas, com costura, e altos e magníficos escarpins de verniz vermelho.

O corpete tem colchetes na frente e é amarrado atrás. À medida que fecha os colchetes um a um, seu sexo vai-se levantando. O pênis sob a renda parece estranho, ele o acaricia de mansinho. Enfia as meias e acha que vai gozar com o contato de tanta doçura, prende-as cuidadosamente às ligas. Veste a calcinha e põe os escarpins que são exatamente do seu tamanho.

Vai ao banheiro e tem um choque delicioso vendo sua imagem refletida por inteiro no espelho. É demais, ele se masturba e goza brutalmente. Fica muito tempo apoiado contra a pia, a cabeça vazia, o coração batendo. Lava-se e consegue acomodar o sexo sob o corpete. (….)”

Cena 4: Soneto para uma escrava (ABUTRE, 2010)

Para {lua nova}_ ABUTRE

Vem minha serva curva-te à meus pés
Vem submissa, sem se reprimir
Que a obediente escrava que tu és
Veio a este mundo para me servir

Sou o teu Dono, sou o teu Senhor
Tens o meu nome escrito na coleira
Tu sabes que sem culpa e sem pudor
Deves a mim doar-se por inteira

Quero tua mente e alma de donzela
Presas na minha caixa de varejos
És meu capacho, és minha cadela

Comes no chão restos dos meus sobejos
Quando te amarro e acendo minha vela
Pingo em tua pele, mato teus desejos.

Aonde queremos chegar?

Depois de visualizarmos e (creio) sentirmos estas cenas gostaria de voltar a provocação já feita e incrementá-la: podemos pensar o desejo, o prazer e a excitação de outras formas? Quais os limites da pornografia?



Reprodução

Referências Bibliográficas

ABUTRE. “Soneto para uma escrava”, disponível em: <http://www.mestreka.com/biblioteca/contos-e-poesias/310-soneto-para-uma-escrava>, consultado em: 10 de fevereiro de 2011.

BRITTES, Rogério, Bondage, Dominação e Sadomasoquismo: Esboço de uma teoria etnográfica da rede BDSM. Monografia (Graduação em Ciências Sociais), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

CALIFIA, Pat, “El lado secreto de la sexualidad de, las lesbianas”, disponível em: <http://monografiassexualidad.blogspot.com/2006/10/anexos.html>, consultado em: 15 de maio de 2007.

CEARÁ, Ceguinho do, Poema do escravo sem teus pés, PIETROFORTE, Antonio Seraphim e MATTOSO, Glauco (orgs.), Antologia m(ai)s sadomasoquista da literatura brasileira, São Paulo: Annablume, 2008, p. 143-144.

DEFORGES, Régine, “Lydie ou a Casinha do Décimo Quarto”, in: _____. Lola e Algumas Outras, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 137-154.

DELEUZE, Gilles, Masoquismo – Apresentação de Sacher-Masoch: O frio e o cruel; com o texto integral de A Vênus das peles, Rio de Janeiro: Taurus, 1983.

FOUCAULT, Michel, “Sexo, poder e a política da identidade”, disponível em: <http://www.unb.br/fe/tef/filoesco/foucault>, consultado em: 26 de setembro de 2007.

FREUD, Sigmund, Três ensaios sobre a teoria

da sexualidade, Rio de Janeiro: Imago, 2002. LEITE JR., Jorge, A Cultura S & M. Monografia (Graduação em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

POSTERLI, Renato, Transtornos de Preferência Sexual - Aspectos Clínico e Forense, Belo Horizonte: Del Rey, 1996.

MORAES, Eliane Robert e LAPEIZ, Sandra, O que é pornografia? São Paulo: Brasiliense, 1990.

RUBIN, Gayle, “Tráfico Sexual – Entrevista”. Realizada por Judith Butler, in: Cadernos Pagu – Olhares Alternativos. Campinas, nº 21, segundo semestre de 2003, p. 157-209.

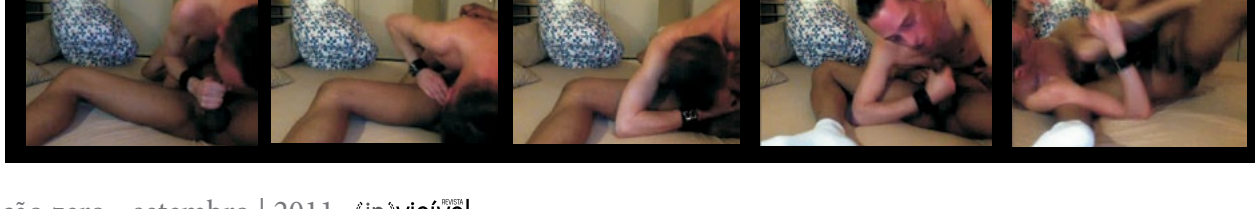
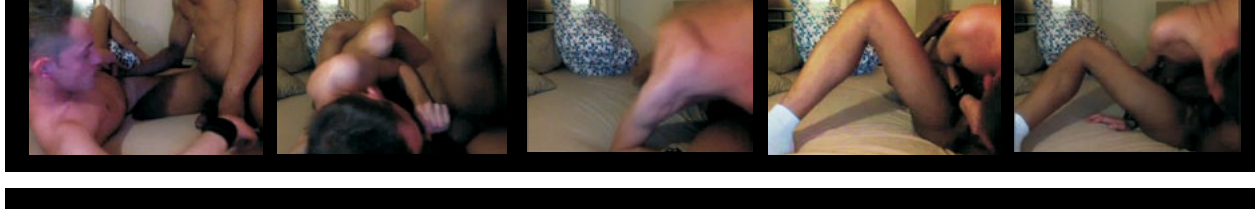
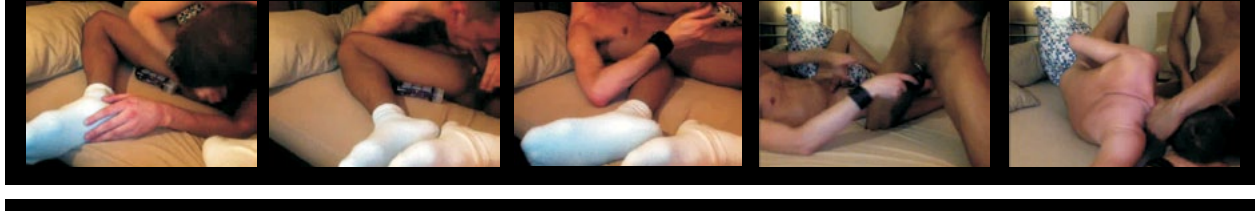
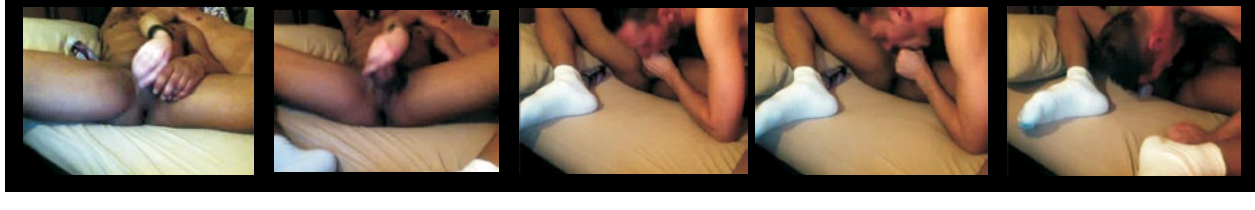
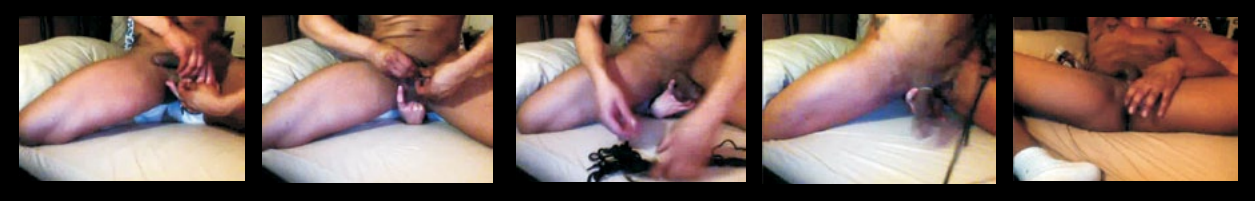
SACHER- MASOCH, Leopold von, A Vênus de Peles, in: DELEUZE, Gilles, Masoquismo – Apresentação de Sacher-Masoch: O frio e o cruel; com o texto integral de A Vênus das peles, Rio de Janeiro: Taurus, 1983.

SADE, Marquês de, A filosofia na alcova. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SÁEZ, Javier, “El macho vulnerable: pornografía y sadomasoquismo”, disponível em: <http://www.hartza.com/fist.htm>. Consultado em: 04 de maio de 2007.

TOSTES, Pedro, “Fist fucking”, in: PIETROFORTE, Antonio Seraphim e MATTOSO, Glauco (orgs.), Antologia m(ai)s sadomasoquista da literatura brasileira. São Paulo: Annablume, 2008, p. 165.

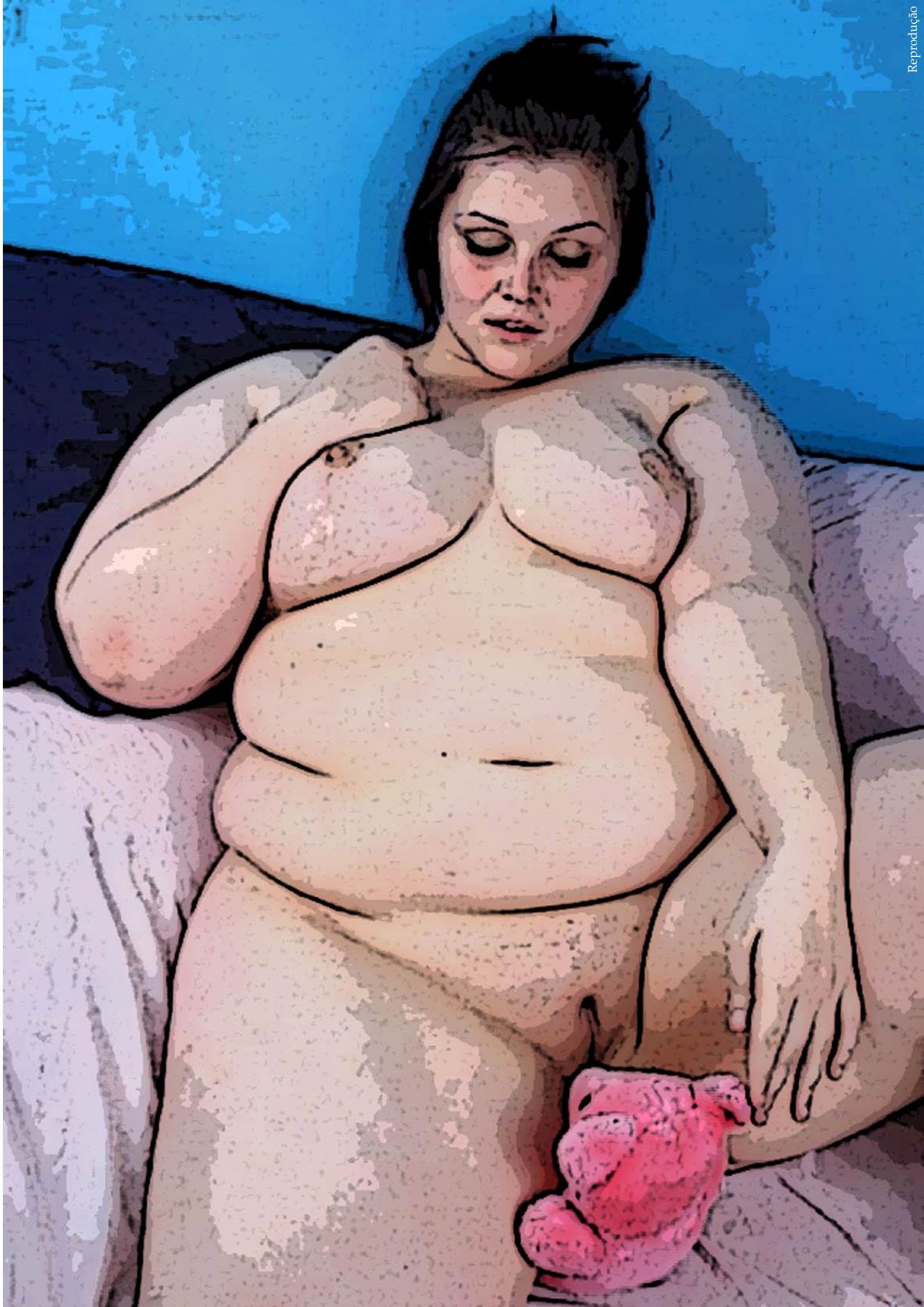
ZILLI, Bruno Dallacort, A perversão domesticada: Estudo do discurso de legitimação do BDSM na Internet e seu diálogo com a Psiquiatria, Dissertação (Mestrado em Saúde Coletiva), Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.



O OCO

Nilton Resende

Os santos varados por mil cargas. Os santos varados por mil cargas. Os santos. E a carne espicaçada. E as pernas estendidas, e os braços em um arco, e a cabeça descansada sobre o pano sobre o piso. As narinas esquentadas e cheirando a amônia doutras noites, instalada no tecido, qual vestígio de urina que se impregna na trama do estampado linha-a-linha. Essa uréia que escorre de seus poros toda noite, toda tarde, todo dia, mas mormente quando o escuro toma a sala e o entorno, e as lâmpadas, de sua casa e de outras, bem cansadas, se apagam, e se fecham as delas pálpebras, e as de todos, cada qual em sua cama, inflamado ou tremido de algum seu próprio frio. E no flanco, bem por sob, almofadas, duas delas, que se quer uma tal altura que as nádegas, acima de seu corpo, mais acima que o costume, sejam tal e tão tamanha forma altiva, que se um rosto, distraído ou seu contrário, passa ao largo dessa carne, logo ela todo mira, e se enche de desejo, e se enche de ternura ou então de uma adaga fria. Mas que ela, assim tão alta, ela assim tão carne dura, tão cruenta e olorosa, descansada e estremecida, seja alvo de um ataque, quer de um lobo ou de uma brisa. E se fecham-se os olhos, para quem essa mostrura de entregar-se em um prato de tecido iguaria assim dada, vez ou outra afagada pelos dedos de seu dono seu escravo, deslizados pelos montes, deslizados pelos sulcos logo abaixo, recortados qual contorno desse altíssimo-relevo, dessa elevada figura, erigida em altar todo isento de umas velas ou de febril lamparina que queimando-se em óleo fosse sobre a altitude algum feixe de uma luz que fizesse recortar-se no escuro desse átrio a imagem iluminada em moldura de um halo avermelhado de fogoso, quando em vez, se se recorta, é por ele, este homem, com seus olhos bem fechados, pensar que corta os muros, pensar que corta as portas, a faixa em névoa de prata que desce gelada e nua do único olho que o vê, o da engordada lua. E os dedos viram e mexem, muito tácteis e gulosos, só quereres, só querências, pesquisando os seus riscos, os seus pêlos, arredores, pesquisando o seu cu, projetando o seu oco, essa sobra de ausências. E por trás dos fios verdes, que se fazem de cortina, isolando a larga cama, todo o quarto, o rubro vaso de boninas, por detrás das contas-vidro, sob um bem denso tecido, negro, grosso, em dupla dobra estendido, sob essa manta escura, como de olhos cerrados, as imagens sacrossantas de José, de Terezinha, de Francisco, de Maria, de um Cristo ensangüentado; as imagens que de dia são taciturnos vigias. Peles-nácar, olhos verdes, olhos claros e escuros, uns cabelos escorridos, anelados ou cobertos de algum véu, mas intensos na vigília, cruz, espinho, livro, rosa, lírio, corda, beijo e fel. Se o dia é amanhecido, são descobertos os rostos, umas mãos em prece postas, uns vestidos bem pintados de azul-esmaecido, umas túnicas vermelhas e um hábito terroso sobre cujo ombro pousa um pássaro de fino bico. Em seus lábios, dessas todas dispostas sacras figuras, o homem toca a boca ainda amarga da noite, pois é seu primeiro ato, ao levantar-se do sono, levantar também a manta larga escura que os cobria, sorrindo bem dadivoso em extremos de doçura, beijando as bocas, os pés, as mãos, as faces, as dobras, que os panos esculpidos têm nos vinhos tal encanto que a língua se esmera em visitar-lhe os recantos, e as narinas quase ofegam quando o homem, em medidas, se agacha ajoelhado, em pelo-sinal-da-cruz. Encaminha-se ao banheiro, passos lentos de cansados, e se senta sobre o vaso, aspirando o seu cheiro que deixara de ontem à noite, que deixara de ontem ao dia, vasto cheiro que o transporta para os bares de orla-mar, quando ele, vigioso, ia muito, vez e tantas, sempre depois de um freguês, trancar-se no reservado, em semelhante dobrar-se ao que faz tão matutino frente às sacras figuras. E também assim mui dado ele lambe os respingos que percebe pelo vaso, que percebe pelo piso; umas gotas de urina, uns acúmulos de saliva. Também neles ele molha a ponta de um de seus dedos e esfrega rente ao cu, e enfia uma parte, e remolha, e repõe a sua ponta, em bem lentos vaivens. Noutros dias, se com tempo, toma do cesto de lixo e revolve os papéis, procurando se num deles se percebe o esporro de algum homem. E se o encontra, lambe, cheira, passa a língua, prensa os lábios, umedece de saliva pra que a crosta amoleça e o gosto fique claro. Em ainda outros momentos, se o banheiro é bem largo e tem nele uma vassoura, leva-a ao reservado e molha a sua ponta com urina ou saliva que há dentro do vaso, e depois bem se empina enfiando parte do cabo em sua carne rebolosa, engolindo os gemidos de ato tão prazeroso, pois é sem se esperar que o reservado ao lado recebe um seu cliente. E quando esse então sai, ele vai ao outro vaso, catar pingos e respingos, uns acúmulos, umas gotas, cheirando-os e engolindo-os.



PORNOGRAFIA

CONTORNOS SÓCIO-HISTÓRICOS DO VOCÁBULO EM LÍNGUA PORTUGUESA

Daniel Wanderson Ferreira

Aos meus pais, pelos tantos dicionários que fizeram da casa um mundo cheio de ideias

A análise das transformações sócio-históricas do vocábulo pornografia conforme presente na língua portuguesa permite evidenciar os diversos sentidos que perpassaram os dizeres relacionados ao tema do corpo obsceno. O resultado é uma compreensão da pornografia não apenas em seus significados plurais, mas principalmente como uma tópica que, historicamente, revela-se atravessada por disputas sobre os elementos positivos e negativos da sociedade e do homem na modernidade.

No Brasil, é comum que jovens artistas bastante visíveis na mídia e que se destacam como ícones de beleza e sensualidade recebam convites para posar para revistas masculinas. Mais recentemente, renomados jogadores de futebol ou cantores considerados modelos de masculinidade

e desejo ocuparam as páginas de revistas dirigidas ao público *gay*.¹ Também é corriqueira a referência dos artistas à qualidade das revistas e ao profissionalismo da equipe que faz as fotografias, num empenho de não fazer dessa exposição uma associação com a simples pornografia, uma vez que essa ocupa um lugar negativo em nossa cultura. Enquanto os termos erotismo e erótico aparecem com referências às representações do corpo em sentido elevado, a pornografia faz menção ao vulgar, indicando uma dicotomia na forma de pensá-lo.

Muitas vezes esse esforço de separação é

1 Em dezembro de 1999, foi lançada uma revista com nu frontal masculino voltada para o público feminino com o nome *Intima & pessoal*. Apesar da vendagem considerada excepcional do primeiro número — 183 mil, frente à tiragem entre 400 mil a 1,5 milhão da *Playboy*, revista mais tradicional no mercado brasileiro —, a revista teve vida curta, provavelmente em decorrência da reformulação da linha editorial da revista *G Magazine*, maior revista dirigida ao público *gay*, no Brasil (Cf. Mendes et al, 2000; Veloso, 2009).

“Se há algum traço de ligação com as raízes gregas da palavra, esse vínculo é intermediado pela referência cultural francesa e sua centralidade na vida sociocultural do Ocidente no século XIX”.

apresentado como um traço permanente da civilização ocidental, sendo reiteradas as afirmações de que a distinção entre o elevado e o baixo, o real e a cópia, o duradouro e o efêmero correspondem a um protótipo desse conflito das formas de se conceber o corpo. Isso implica na ideia de existência de uma ancoragem cultural ocidental marcada pela noção de um corpo ideal, em oposição a um corpo monstruoso ou abjeto. Essa dicotomia suporta ainda a noção de um conflito entre uma sexualidade normal e outra, desviante (Moraes e Lapeiz, 1985; Villaça, 2006).

A indagação sobre a natureza dessas enunciações, bem como sobre a validade dessas afirmações em outros momentos históricos conduziram-nos a uma investigação sobre a emergência e a variação dos sentidos do termo pornografia e seus derivados, conforme presentes na língua portuguesa e apresentados em dicionários.

A análise mais circunscrita a determinada língua limita a validade das hipóteses de sentido da pornografia em outros contextos sociolinguísticos, o que nos parece um ponto positivo, uma vez que escapa às explicações generalistas. Nem mesmo foi-nos possível lidar com as muitas variações do português, já que textos de países africanos e asiáticos, também falantes desse idioma, não estavam presentes nos arquivos consultados. Em todo caso, parece-nos que a restrição é mais vantajosa do que problemática, pois aponta para um processo dinâmico e, embora restrito, capaz de ser comparado com outros

processos em suas especificidades.

Etimologia da palavra pornografia

Em dicionários gerais ou etimológicos de língua portuguesa, são apontadas duas origens para a palavra pornografia. A primeira, mais usual, faz referência à derivação da língua grega. Segundo Francisco da Silveira Bueno, os termos *pórne* e *grapheim* provêm do grego e se referem, respectivamente, à prostituição e ao verbo escrever.² Já Rodrigo Fontinha, embora aponte a mesma origem lexical do termo, estabelece a relação do radical *pórne* com a palavra obscenidade. O resultado imediato é uma compreensão da pornografia como referência a “escrito, pintura ou gravura obscena” ou ao “caráter obsceno de obras literárias ou artísticas”. Apenas em última instância, em semelhança ao que faz Bueno, o termo surge como uma tradução literal de suas raízes lexicais, indicando algum escrito acerca da prostituição.³

2 Cf. PORNOGRAFAR, PORNOGRAFIA, PRONOGRÁFICO, PORNOGRAFISMO (verbetes). Bueno, Francisco da Silva, Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa: vocabulários, expressões da língua geral e científica – sinônimos, contribuições do tupi-guarani, São Paulo: Editora Lisa, 1988.

3 PORNOGRAFIA (verbetes), Fontinha, Rodrigo, Novo dicionário etimológico da língua portuguesa, revisto pelo Dr. Joaquim Ferreira, Porto: Editorial Domingos Barreira, [1957?].

Outra percepção de origem etimológica da palavra pornografia é apontada por Antônio Geraldo da Cunha, para quem nosso verbete tem como matriz a língua francesa. Nesse caso, a ênfase recai nas relações culturais mantidas com a França no fim do século XIX e a adoção do estrangeirismo *pornographie* como vocábulo corriqueiro ao falante do português.⁴

Se há algum traço de ligação com as raízes gregas da palavra, esse vínculo é intermediado pela referência cultural francesa e sua centralidade na vida sociocultural do Ocidente no século XIX. Conforme pudemos identificar, o vocábulo está presente no Dicionário ilustrado da língua portuguesa, de Francisco Almeida e Henrique Brunswick, em edição de 1898, sendo freqüente encontrá-lo, salvo nos dicionários de sinônimos, em outros dicionários de edição posterior a essa data. No entanto, nunca notamos tal verbete em edições anteriores ao Almeida e Brunswick.⁵ Cunha também identifica o uso de “porneio” e “pornocracia” em 1899, e Moraes, citado pelo filólogo e historiador português José Pedro Machado, data esse uso em 1890⁶, o que nos faz acreditar ser a última década do século XIX o momento da incorporação do termo ao idioma português.

A escrita de pornografia e derivados é apresentada por Candido de Figueiredo, em 1913, como possível de ser feita com ph ou f. Muito embora a ordem de uso pareça dar preferência à forma com ph, o lexicólogo faz questão de repetir todos os termos desse grupo nos dois usos: pornographar, ou pornografar; pornographia, ou pornografia

4 Cf. PORNEIA (verbetes). Cunha, Antônio Geraldo da, Dicionário etimológico da língua portuguesa, 4ª edição revista e ampliada, Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

5 Cf. PORNOGRAPHÍA, PORNOGRÁFICAMENTE, PORNOGRÁFICO (verbetes), Almeida, Francisco; Brunswick, Henrique, Dicionário ilustrado da língua portuguesa, histórico, geográfico, científico, mythológico, biográfico, etc. segundo o methodo de Larousse — o mais completo de todos os dicionários portugueses, Lisboa: Francisco Pastor, 1898.

6 Cf. Machado, José Pedro, Dicionário etimológico da língua portuguesa com a mais conhecida documentação escrita de muitos vocábulos estudados, 1ª edição, Lisboa: Editorial Confluência, 1956.

e assim sucessivamente.⁷ No Dicionário etimológico, prosódico e ortográfico da língua portuguesa, de Bastos, editado em 1928, o termo aparece com ph, o que reforça nosso argumento sobre ser essa a forma mais usual.⁸ Já o Dicionário de sinônimos, para uso das escolas, de Orlando Mendes de Moraes, editado provavelmente em 1944, apresenta o termo em sua forma atual, grafado com f e em atenção à primeira Convenção Ortográfica firmada entre Brasil e Portugal.⁹ Por se tratar de obra destinada ao ensino, entendemos que ela rapidamente fez uso do Formulário Ortográfico de 1943, que suprimiu o h depois do p, do r e do t. Com isso, o f passa a substituir definitivamente o ph, assim como os usos do rh e th, presentes até aquele momento em palavras como retórica e teatro, são simplificados pela simples abolição de uma letra, passando à forma atual.¹⁰

Na década de 1940, aparece uma menção à autonomia e desmembramento da palavra pornografia, com destaque para a primeira parte do vocábulo. O termo “porno” é apresentado como “elemento de composição de palavras que traduz a idéia de prostituta, obscenidade”.¹¹ O dicionário de Machado, de 1956, reitera esse uso, apresentando-o pelo enfoque da linguagem culta.¹² Mesmo não atestando ainda o uso da forma simplificada da palavra pornografia como

7 Cf. Figueiredo, Candido de, Novo dicionário da língua portuguesa, Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1913.

8 Cf. Bastos, J. T. da Silva, Dicionário etimológico, prosódico e ortográfico da língua portuguesa, contendo grande cópia de novos termos e accepções e um suplemento, Lisboa: Parceria Antônio Maria Pereira Livraria Editora, 1928.

9 Cf. Moraes, Orlando Mendes de. Dicionário de sinônimos, para uso das escolas — cursos, colégios e ginásios do Brasil, 2ª edição, Rio de Janeiro: Editora Getúlio Costa, [1944?].

10 Cf. <<http://www.portaldalinguaportuguesa.org/index.php?action=acordo&version=1943>>, consultado em: 15 de dezembro de 2009. O Portal da Língua Portuguesa apresenta as convenções e simplificações da língua portuguesa, assim como uma cronologia resumida da ortografia da língua.

11 PORNO... (verbetes), Costa, J. Almeida; Sampaio e Melo, A., Dicionário de português, 2ª edição, Porto: Porto Editora, [194?].

12 PORNO- (verbetes), Machado, José Pedro, Dicionário etimológico da língua portuguesa (1956).

“a raiz grega não tem efetiva validade na determinação do sentido do termo, senão quando ressignificada pelos sujeitos que a tomam como motivo para uso sociolingüístico”.

pornô,¹³ os lexicólogos parecem pressentir-la ao mostrar a autonomia e completude de sentido desse termo matricial. Em todo caso, a cautela conduz a indicar o registro desse uso apenas em 1975, na ocorrência que lhe faz o lexicólogo Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, ao apontar inclusive um uso diverso, haja vista que popular e restrito ao Brasil: “Pornô: S[ubstantivo] F[eminino] Bras[ileiro] Pop[ular]. F[orma] red[uzida] de pornografia”.¹⁴

Deslizamentos de significados

O entendimento histórico da emergência do vocábulo pornografia (ou pornographia) na língua portuguesa, observado pela lógica da imposição crescente do termo a partir da década de 1890, evidencia, contrariamente ao simples apontamento de formação da palavra por aglutinação de termos gregos, uma dinâmica na significação do termo e de seus correlatos. Isso denota que a raiz grega não tem efetiva validade na determinação do sentido do termo, senão quando ressignificada pelos sujeitos que a tomam como motivo para uso sociolingüístico. No caso da língua portuguesa, esse processo revela-se historicamente intermediado pela cultura francesa.

Na língua francesa, o primeiro uso da palavra pornógrafo (pornographe) dá-se com o neologismo produzido por Restif de

la Bretonne em texto publicado em 1769, *Le pornographe*, sendo seu objetivo a discussão da regulamentação da profissão de prostituta. Ao evidenciar suas propostas, esse intelectual já delineia algumas das novas proposições sanitárias que, intensificadas ao longo do século XIX, participam dos debates sobre as práticas corporais. Contudo, tanto o viés sanitário quanto o sentido utilitarista do argumento de Restif, que identifica a impossibilidade de abolição da prostituição e, portanto, a necessidade de constituí-la legalmente em esferas de controle e positividade, não se impõem pronta nem uniformemente.

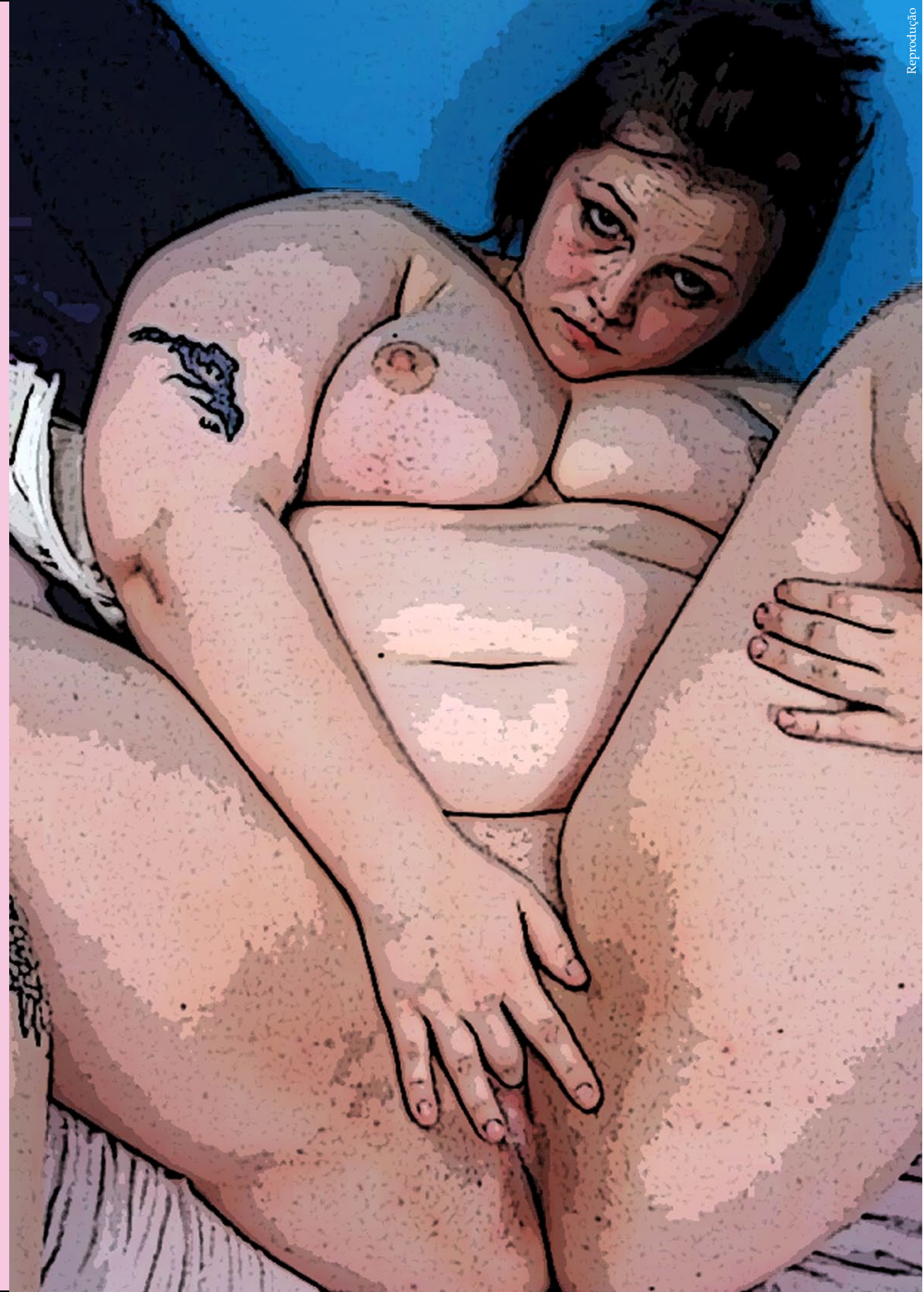
Os debates promovidos por grupos religiosos, profissionais da clínica, intelectuais etc., durante o século XIX, transformam os sentidos primários da pornognomia, dado pela noção de “regra dos lugares destinados à licenciosidade, ou seja, escritor de tratado sobre prostituição”.¹⁵ A composição do campo semântico da palavra em suas aproximações e distanciamentos da ideia da obra de arte ou do erotismo, quer como doença (erotomania) quer como sentimento elevado da experiência do amor só é possível tendo em vista a pluralidade de usos.

As transformações econômicas vivenciadas na França após 1852, com o aprofundamento

15 “pornognomie, ce mot grec signifie: la règle des lieux de débauche (...) pornographe, c’est-à-dire: écrivain qui traite de la prostitution”. RESTIF DE LA BRETONNE. *Le pornographe* (1769). In *Œuvres érotiques. L’Enfer de la Bibliothèque National*. Paris: Fayard, 1985. p.60.

13 Em alguns casos encontramos o termo grafado sem o acento circunflexo, ou seja, porno.

14 PORNO (verbetes). Holanda Ferreira, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.



de uma nova civilização industrial são, por fim, essenciais ao processo. Novos enunciados ajudam a compor o mundo das mercadorias, identificando-as com a degeneração física ou conduzindo-as para o campo dos desejos e o mundo do glamour. Em decorrência da Comuna, em 1871, e do medo dos levantes populares que se impõe, há uma redução gradual dos discursos mais tolerantes e que apostam na regulamentação da prostituição como método sanitário. Assiste-se, assim, na virada do século XIX para o século XX, a uma perda de espaço para as crenças apenas otimistas do processo civilizador. Por um lado, apagam-se quase por completo as apostas de um discurso positivo e sanitário da pornografia. Por outro, a pornografia termina desenhando-se, difusamente, nesse universo mercadológico, inserindo-se entre a massa e a sociedade industrial e do consumo.

A cultura moderna francesa e o glamour da *Belle Époque*, tão interligada à vida noturna e à boemia, configuram um cenário de conformação da pornografia em suas relações mais definitivas com a mercadoria suja, vil, inapropriada e corrupta. Se o sentido da prostituição, vinculado à pornografia, não se apaga por completo nessa passagem para o século XX, isso se deve à tendência em constituir um campo moralmente marginal, capaz de abrigar os desejos desviantes e as profissões a eles relacionadas. Moralmente condenáveis, tanto as prostitutas quanto as mercadorias pornográficas servem a esse novo mundo do consumo burguês a ser desfrutado pelos franceses (Ferreira, 2009; Ferreira, 2010: 47-63).

É a partir desse diálogo cultural que o termo pornografia é inserido na língua portuguesa, sendo essa demora em constituir o verbete em nosso idioma um fator bastante relevante para a percepção de seus sentidos. No Dicionário ilustrado da língua portuguesa, de Almeida e Brunswick, publicado em 1898, o verbete pornografia já aparece

registrado atrelado à noção de “descrição ou pintura com cousas obscenas”.¹⁶ Em 1910, segundo o dicionário coordenado por Brunswick, esse vocábulo é apresentado como “literatura obscena”, firmando a relação de gênero obsceno como elemento intrínseco ao conceito.¹⁷ No Novo dicionário da língua portuguesa, de Candido de Figueiredo, datado de 1913, diversas camadas são apresentadas como compondo-lhe o significado: “Tratado a cerca da prostituição. Coleção de pinturas ou gravuras obscenas. Caráter obsceno de uma publicação. Devassidão”.¹⁸ Outros dicionários seguem fazendo referências às noções de “arte ou literatura”, ou ainda a “coleção de pinturas ou gravuras”¹⁹ que tem sentido “obsceno, imoral, libidinoso, licencioso”,²⁰ dispensando-nos de repeti-los como simples enumeração. Apontamos apenas para a ausência de referência às propostas sanitárias e civilizadoras presentes no verbete em língua francesa, principalmente na primeira metade do século XIX. Na verdade, a emergência do sentido de pornografia na língua portuguesa praticamente desapegada da referência à prostituição constitui um dos termos desse paralelismo cultural com o francês para a composição do verbete e de seu campo semântico na língua portuguesa.

Nossa hipótese identifica ainda que a associação da pornografia à noção de obscenidade resulta do campo semântico próprio a esse verbete, conforme enunciado na língua portuguesa, durante o século XIX. Para Eduardo de Faria, no Novo dicionário

16 PORNOGRAPHÍA (verbetes). Almeida, Francisco; Brunswick, Henrique. Dicionario illustrado da lingua portuguesa... (1898).

17 PORNOGRAPHIA (verbetes). Brunswick, Henrique] (coord.). Dicionario da antiga linguagem portuguesa, intercalado com grande número de vocábulos hodiernos de obscura significação. Lisboa: Empresa Lusitana Editora, [1910?].

18 PORNOGRAPHIA, ou PORNOGRAFIA (verbetes). Figueiredo, Candido de. Novo dicionario da lingua portuguesa (1913).

19 PORNOGRAFIA (verbetes). DICIONÁRIO Brasileiro da língua portuguesa. Mirador Internacional. São Paulo: Companhia Melhoramentos de São Paulo, 1975.

20 PORNOGRÁFICO (verbetes). Morais, Orlando Mendes de. Dicionário de sinónimos... (1944).

“A cultura moderna francesa e o glamour da *Belle Époque*, tão interligada à vida noturna e à boemia, configuram um cenário de conformação da pornografia em suas relações mais definitivas com a mercadoria suja, vil, inapropriada e corrupta”.

da língua portuguesa, editado em meados do século XIX, a obscenidade exprime o sujo (do latim *coenum*, lama, lodo), ligando-se daí à lascívia, à torpeza sensual e à sensualidade. Não há, entretanto, equivalência entre os adjetivos obsceno(a) e desonesto(a), e sim sinonímia, uma vez que “desonesto é tudo o que se opõe à castidade, à pudicícia, à pureza, etc.” enquanto o “obsceno viola abertamente estas virtudes”. Melhor dizendo, a obscenidade excede à desonestidade, pois explicita a “imunda grosseria”, visto ser “mais próprio das coisas externas, e que se oferecem à vista”, a exemplo de “palavras, livros, painéis, gestos, posturas, etc.”. Se o termo pode ser usado acompanhado do vocábulo pensamento, muitas vezes dito obsceno, isso se dá em virtude da “fantasia, quando ela nos representa imagens, que merecem essa qualificação”.²¹ A obscenidade tende, portanto, no século XIX, a delinear um campo semântico vinculado ao mundo externo, ao produto cultural material e visível. Ainda que o vocábulo mantenha uma relação constante com o campo moral, sendo apresentado nos dicionários de sinônimos junto aos verbetes desonesto e inonesto,²² ou ainda, com o grupo torpe, impudico,

21 OBSCENIDADE, OBSCENO, A (verbetes). Faria, Eduardo de. Novo dicionario da lingua portuguesa, o mais exacto e mais completo de todos os dicionarios até hoje publicados contendo todas as vozes da lingua portuguesa, antigas ou modernas, com as suas varias accepções accentuadas conforme á melhor pronuncia e com a indicação dos termos antiquados, latinos, bárbaros ou viciosos... 2ª edição. 4 vol. Lisboa: Typographia Universal, 1850-1853.

22 Brunswick, Henrique. Dicionario de synónimos da lingua portuguesa. Lisboa: Francisco Pastor, 1899.

indecente, impuro, imoral, indecoroso, impudente, desavergonhado, descarado, desfaçado,²³ há uma sustentação desse caráter moral pela natureza visível do objeto material, que é entendida como baixa. Enfim, o obsceno é o que materializa aquilo que não deveria ser visto por ser considerado sujo.

Um duplo movimento é importante para a constituição do termo pornografia na língua portuguesa nesse fim de século XIX. De um lado, a dinâmica interna da língua, marcada por um deslizamento no sentido de obsceno, que perde o lugar para o pornográfico, no que diz respeito à representação material do sujo. De outro, a intermediação francesa na composição do vocábulo pornografia, que reforça esse sentido de bem material e, com isso, a possibilidade do deslocamento do obsceno para o recente verbete pornográfico. Em todo caso, a existência de ambiente sociolinguístico favorável merece destaque em relação à herança francesa, uma vez que sem um cenário dinâmico favorável nas sociedades portuguesa e brasileira, pouca substância haveria para a emergência da pornografia como mercadoria.

Em Portugal, o ambiente não é o mais auspicioso, já que o século XIX aprofunda as perdas do Império, principalmente após a independência do Brasil, em 1822. De um lado, a crise econômica e política da monarquia portuguesa ampliam-se e, de outro, certo saudosismo, também traduzido

23 Rocha Pombo, José Francisco. Dicionario de sinónimos da lingua portuguesa. Rio de Janeiro: Francisco Alves & Cia., Paris: Aillaud Alves & Cia., 1914.

“A retomada mais recente de ressaltar sua etimologia grega destaca mais um traço conservador das sociedades portuguesa e brasileira (...)”

em modernidade, mobiliza os círculos intelectuais. Entre 1890 e 1914, cerca de 40 jornais e revistas nacionais são editados, tendo como pólos culturais principais as cidades de Lisboa, Porto, Coimbra, Viseu e Braga. Se o tempo é de crise, o esforço faz-se no desejo de afirmação da cultura portuguesa e do espírito lusitano, sendo objetos de destaque o passado histórico glorioso e as reformas modernizantes dos principais centros urbanos, permitindo divisar o “binômio dialético revolução-conservação” que se estende a todos os cantos da vida literária (Belchior, 1973: 22 passim).

O Brasil, diferentemente, vive, na passagem para o século XX, uma euforia. As últimas décadas do século XIX assistem às diversas mobilizações em torno dos temas da escravidão e da política republicana. O novo regime político, a construção da ordem federativa, o sonho da república de intelectuais, a reforma de modernização do Rio de Janeiro, o surto de industrialização e a crescente imigração europeia, tudo isso participa desse clima de entusiasmo da virada do século e torna a vida cultural nacional bastante animada (Carvalho, 1989; Costa, 1985; Sevckenko, 1983).

No mundo das artes, vive-se ainda uma efervescência com campanhas promovidas por Arthur Azevedo, na década de 1890, para a construção de um prédio novo para o teatro municipal, inaugurado em 1909. No mesmo período, funda-se a Academia Brasileira de Letras e constroem-se novas edificações para o Museu Nacional de Belas

Artes e Biblioteca Nacional. O mercado livreiro, por sua vez, remodela-se em formato capitalista mais moderno, pois empresarial, além de apresentar índices bastante positivos, embora instáveis. O Almanak Laemmert, no intervalo de 1870 a 1900, contabiliza ao todo 121 firmas vinculadas ao setor. Entre 1885 e 1890, o número de lojas que vendem livros tem um crescimento substantivo, pois passa da cifra de 30 estabelecimentos para a de 50, muito embora tenha registro um decréscimo a partir de 1895. Paralelamente, esforços de construção de novo prédio para a Biblioteca Nacional ganham destaque, conduzindo ao lançamento da pedra fundamental do edifício em 1905 e a sua inauguração em outubro de 1910 (El Far, 2004: 30 passim; Miceli, 2001). Essa articulação do processo de modernização e aprofundamento do capitalismo, vivenciado em Portugal e no Brasil, nessa virada do século XIX para o século XX, com uma cultura estrangeira que serve de referência e fornece possibilidades para nomear e explicar essa vida mais dinâmica marca o aparecimento do campo semântico da pornografia. Não há, assim, casualidade na composição do termo em sua imbricação com a ideia de cultura, entendida pela noção de bem cultural. A pornografia, em língua portuguesa, nasce atrelada à mercadoria participando, nesse sentido, do mundo capitalista e da modernidade.

Por fim, relembremos que, apesar da frágil relação do campo semântico da palavra pornografia com a prostituição na língua portuguesa, não há uma desconexão completa entre esses termos, uma vez que

a palavra pornocracia também apresenta registro em período muito próximo ao do vocábulo pornografia. A diferença entre uma e outra, no entanto, evidencia-se, já que, segundo Brunswick, em dicionário de 1910, pornocracia denota “influência das cortesãs no governo da nação”.²⁴ Para Candido de Figueiredo, trata-se de uma tradução praticamente literal dos radicais que dão origem ao vocábulo, haja vista a junção de “porne + krateia”, ou seja, prostituta e governo.²⁵ Trata-se, portanto, de uma emergência que, embora aproveitando o mesmo radical, preenche-lhe com conteúdo diverso.

Mesmo não tendo certeza de que o primeiro registro do termo seja dado pelo Dicionário da antiga linguagem portuguesa, de 1910, pois Cunha, em seu Dicionário etimológico da língua portuguesa, identifica o uso do termo em 1899, é significativo que a palavra passe aos dicionários nesse começo de século. Tanto em Portugal quanto no Brasil, esses primeiros anos do século XX também mostram uma crescente desilusão política, sendo o caso português coincidentemente extraordinário, já que o ano de 1910 é marcado pela deposição de D. Manuel II e emergência da República Portuguesa. Em todo caso, de um lado e outro do Atlântico, nesse momento, há um entendimento da política como intimamente associada à promiscuidade cortesã.

Nem tudo está no dicionário

Essa aproximação mais historicizada do vocábulo pornografia por meio dos registros em dicionários permite delimitar melhor a emergência social do conceito e também seus contornos e suas transformações semânticas. Porém, em decorrência da documentação que se persegue, o risco é o de uma compreensão reduzida dos sentidos da pornografia, já que a variedade de usos na fala cotidiana

24 PORNOCRACIA (verbetes). Brunswick, Henrique (coord.). Dicionário da antiga linguagem portuguesa... [1910?].
25 PORNOCRACIA (verbetes). Figueiredo, Candido de. Novo dicionário da língua portuguesa (1913).

surpreende e dinamiza o cânone semântico. Por vezes, essa questão dos limites de registro é minimizada pelo esforço dos lexicólogos em incorporar em sua coleção de vocábulos os novos usos e formas que eles percebem já consolidados, como é o caso do registro feito por Aurélio Buarque de Holanda, em 1975 do vocábulo pornô, bastante popularizado no Brasil.

Superar essa restrição é uma tarefa a ser cumprida por outras opções de pesquisa, que determinam outras diretrizes metodológicas e, nesse sentido, escapam aos objetivos e planejamentos desse texto. O que nos parece importante frisar é que, dado o processo de emergência da palavra pornografia na língua portuguesa, ela já aparece com fortes relações com a ideia de mercado e de mercadoria.

A retomada mais recente de ressaltar sua etimologia grega destaca mais um traço conservador das sociedades portuguesa e brasileira e reifica uma relação com a cultura clássica que, efetivamente, inexistente, mas parece querer ser produzida, principalmente por círculos mais intelectuais. Isso pode ser entendido como parte da dificuldade da cultura burguesa em lidar com a experiência pornográfica, intrinsecamente atravessada por uma radicalidade de confronto com o sexo e, principalmente, com a morte (Sontag, 1987: 64 et seq.). Evidenciar esse elo com o clássico é, nesse sentido, parte de um esforço de constituir meios de negação das formas de vida em suas aberturas e incompletudes.

De outra forma, entender a historicidade do conceito aproxima-nos de uma compreensão do processo de construção de um gênero que busca acima de tudo consolidar um público que consome as imagens de prazer e as utiliza para a satisfação de seus desejos, principalmente como forma de excitação. Somos, com isso, jogados ao contato com uma outra consciência de homem. Trata-se, ainda, de um horizonte a ser trilhado, com vistas a verificar essa consciência de si e percebê-la qualitativamente em suas possibilidades e também como forma de exploração do corpo e dos prazeres.

Referências Bibliográficas

BELCHIOR, Maria de Lourdes, “A literatura e a cultura portuguesa na viragem do século XIX para o século XX” in Revista da Faculdade de Letras: série de Filologia, Porto, p.11-30, vol. 1, n° único, 1973, disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/1256.pdf>>, consultado em 12. de janeiro de 2011.

CARVALHO, José Murilo de, Os bestializados: o Rio e a república que não foi, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

COSTA, Emília Viotti da, Da Monarquia à República: momentos decisivos, São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles, Présentation de Sacher-Masoch, Paris: Minuit, 2004.

DÍAZ-BENÍTEZ, María Elvira. Nas redes do sexo: os bastidores do pornô brasileiro, Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

EL FAR, Alessandra. Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924), São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

FERREIRA, Daniel Wanderson, As matrizes discursivas do pensamento de Sade. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: PUC-Rio/ Departamento de História, 2010, disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/biblioteca/php/mostrateses.php?open=1&arqttese=0610618_10_Indice.html>.

FERREIRA, Daniel Wanderson, “Erotismo, libertinagem e pornografia: notas para um estudo genealógico das práticas relacionadas ao corpo na França moderna”, in: História da Historiografia, n° 03, p.123-134, set.2009,

disponível em: <<http://www.ichs.ufop.br/rhh/index.php/revista/article/viewFile/53/37>>.

MENDES, Daniela, MEDEREIROS, Lydia, MENDONÇA, Martha, “Homens em exposição”, in: Época, edição 111, 03.07.2000, disponível em: <<http://epoca.globo.com/edic/20000703/soci1.htm>>, consultado em 10 de janeiro de 2011.

MANGUENEAU, Dominique, La littérature pornographique, Paris: Armand Colin, 2007.

MICELI, Sérgio, Intelectuais à brasileira, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORAES, Eliane Robert; LAPEIZ, Sandra Maria, O que é pornografia, São Paulo: Brasiliense, Abril Cultural, 1985.

SEVCENKO, Nicolau, Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República, São Paulo: Brasiliense, 1983.

SONTAG, Susan, A imaginação pornográfica (p.41-76). In A vontade radical, Tradução: João Roberto Martins Filho, São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VELOSO, Maria do Socorro Furtado, SANTOS, Joseilson Fagner dos, “Corpo e sentimento: 46 anos de imprensa gay no Brasil”, in: Revista PJ:BR, ano VI, n° 12, nov.2009, disponível em: <http://www.eca.usp.br/pjbr/arquivos/monografias12_a.htm>, consultado em 30 de janeiro de 2011.

VILLAÇA, Nízia. “Erotismo é isso, pornografia é aquilo?”, in: Z cultural: revista virtual do programa avançado de cultura contemporânea, ano III, n° 1, 2006, disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/01/artigo06.htm>>, consultado em 20 de janeiro de 2011.



O GOZO ENÉRGICO DE SAINT-FOND E O PODER DO ORGÂNICO

Clara Carnicero de Castro



O ministro Saint-Fond, terrível libertino do romance *Histoire de Juliette*, é um dos personagens mais polêmicos do Marquês de Sade. Satanista, defensor de um despotismo sanguinário, adorador das paixões escatológicas, extremo em tudo o que diz ou faz, ele contesta seus cúmplices de orgia e provoca a insônia do leitor que tenta formar do pensamento de Sade uma teoria fechada e coerente.

Contudo, ao debater constantemente com seus comparsas que enunciam longas refutações, o ministro coloca em evidência a polifonia do romance sadiano. Essa variação de posições teóricas nas falas dos heróis pode realmente criar um entrave. Mas se lembrarmos que o romance é um gênero conhecido justamente pela individualização

prosperidades do vício

Juliette sempre foi dotada de um temperamento bastante ativo. Aos nove anos, já sabia satisfazer com os dedos os desejos que a natureza lhe inspirava. Educada num famoso convento parisiense, ela logo percebe que a intimidade entre as noviças era movida pela volúpia e não pela virtude. Aos treze anos, é convidada pela abadessa superiora Delbène a participar da sociedade libertina que cultivava. Nos aposentos da religiosa, Juliette encontra os prazeres sensuais que há tempos cobiçava. E ainda mais: como as orgias organizadas pela abadessa eram intercaladas com longas dissertações filosóficas, as novas sensações encadeiam uma nova educação. Dessa forma, a jovem aprende a abandonar

Seguindo o percurso oposto, Juliette aventura-se na libertinagem e no crime. Ao invés de chorar quando descobre a morte dos pais, masturba-se e se consola com o orgasmo frente aos olhos horrorizados da irmã.

que confere aos personagens, percebemos que a diversificação dos discursos em Sade é na verdade uma riqueza e não um defeito do romancista. Olhando assim mais atentamente para as características do libertino, como seus gostos, seus hábitos e suas manias sexuais, podemos entender melhor sua argumentação, por vezes tão complexa e difícil de apreender.

O intuito deste artigo é refletir sobre a elaboração dos heróis de *Histoire de Juliette*, tendo como foco o polêmico Saint-Fond. Para investigar os horrores desse personagem, percorreremos um pouco das aventuras de Juliette e de alguns de seus mestres libertinos. Examinaremos também a natureza do herói sadiano e seu processo de construção para, finalmente, sondarmos as bizarras manias do ministro.

os preconceitos da religião e a valorizar a materialidade do corpo, abraçando toda a realidade do orgânico. O valor dessa formação libertina é imensurável: Delbène entrega à adolescente todas as chaves do materialismo e do sensualismo¹. No convento, a futura Madame de Lorsange forma sua mente e libera seu corpo para todos os complexos prazeres da carne.

Aos quinze anos, porém, ela e sua irmã caçula são expulsas do claustro: após súbita falência, seus pais são assassinados. Sem família nem dinheiro, as jovens veem-se

¹ Segundo o *Dictionnaire européen des Lumières* (1997, p. 990), “sensualismo” é uma das correntes filosóficas mais importantes das Luzes, defendida em particular pelos materialistas. A teoria propõe que as sensações são a origem de todo conhecimento, ou seja, é preciso sentir para construir o pensamento. O termo “sensualismo” não era utilizado na época, aparecendo tardiamente. A forma filosófica mais rigorosa da teoria pode ser encontrada no *Traité des sensations* (1754) de Étienne de Condillac.

entregues ao mundo. Justine, a mais nova, sofre aos prantos o primeiro de uma longa série de infortúnios crescentes. Sempre frágil e pura, ela opta pelos sentimentos morais e pelo espiritualismo religioso. Decide procurar um trabalho honesto e agir segundo todos os ensinamentos do cristianismo. Violentada, humilhada, escravizada, prostituída, nenhuma recompensa ela encontra em seu caminho de virtude. Seguindo o percurso oposto, Juliette aventura-se na libertinagem e no crime. Ao invés de chorar quando descobre a morte dos pais, masturba-se e se consola com o orgasmo frente aos olhos horrorizados da irmã. De cortesã, Juliette passa rapidamente a ladra, assassina, envenenadora, alcoviteira. Pintando sua trilha com o sangue e o gozo produzidos pelo sofrimento de suas vítimas, ela ascende em meio às prosperidades do vício, tornando-se a ilustre e respeitável Madame de Lorsange. Diferente de Justine, que morre subjugada, sem nunca conseguir superar as quimeras e os idealismos do imaginário cristão, Juliette tem voz ativa na sua própria história e aprende a dominar seus sentimentos, reduzindo toda a emoção moral à realidade fisiológica, ao egoísmo e ao amor-próprio. Ambas as irmãs são submetidas a situações semelhantes: enquanto Justine chora e suplica, Juliette goza e reinventa as perversões.

Ao sair do convento, a libertina aprendiz se separa de sua caçula e segue direto ao bordel da alcoviteira La Duvergier. Em pouco tempo, ela domina a profissão de cortesã e, numa das inúmeras ocasiões nas quais vende enganosamente sua virgindade, conhece Noirceuil, rico libertino de quarenta anos que havia envenenado os pais da heroína. Logo no primeiro deboche juntos, ele percebe que a jovem, além de beleza, tem espírito de filósofa. A despeito da esposa (sempre humilhada e escravizada sexualmente pelo marido) e do assassinato dos pais de Juliette (ação que a excita ao invés de aterrorizá-la), Noirceuil convida a mocinha para morar em sua casa. Por meio de ensinamentos sensuais e filosóficos, ele lança Juliette num novo mundo de excessos. Graças ao libertino, ela conhece outros mestres celerados, como a viúva Clairwil e o ministro Saint-Fond.

O *Histoire de Juliette*, ou *Les prospérités du vice*, é um romance de memórias em primeira pessoa escrito por Sade como sequência do *La nouvelle Justine*, ou *Les malheurs de la vertu*, narrativa em terceira pessoa da vida da caçula de Juliette. Os dois romances formam um conjunto monumental de dez volumes publicado em dois tempos: primeiro os quatro volumes de Justine em 1799 e depois os seis de Juliette em 1801, embora tudo tenha sido falsamente datado de 1797 para despistar a censura. As histórias de Justine e de Juliette, junto com *La philosophie dans le boudoir* e *Les 120 journées de Sodome* formam o bloco das obras esotéricas² de Sade, cuja autoria o marquês nunca assumiu publicamente devido ao conteúdo pornográfico e às ideias radicais. Delbène, Noirceuil, assim como o ministro Saint-Fond, a viúva Clairwil, a feiticeira La Durand, o papa Pio VI e muitos outros, são personagens que cumprem o duplo papel de amantes e instrutores, proporcionando a Juliette uma educação ao mesmo tempo sensual e filosófica. Todos esses grandes celerados, por meio da argumentação e da prática do deboche, colocam em cena uma gradação que permite o desenvolvimento progressivo da jovem como libertina e livre-pensadora. Vale destacar que a gradação em Sade é tanto interna à argumentação e às práticas do herói, quanto externa, abarcando o romance como um todo. Interna, porque cada mestre profere um discurso teórico todo particular, elaborado conforme suas próprias características romanescas e por ele desenvolvido gradualmente. Externa, pois a dinâmica do romance viabiliza o encontro de Juliette com libertinos menos severos no início da trama e cada vez mais vis do meio para o fim, intensificando, também gradualmente, a transgressão e a violência das aventuras.

² As obras “esotéricas” do marquês, concebidas para leitores restritos e plenas de cenas sangrentas e obscenas, são colocadas em oposição às “exotéricas”, textos assinados e cujas ideias são mais sutis e conforme o gosto de um público abrangente. Sobre a diferença entre as obras esotéricas e exotéricas de Sade, ver a introdução de Michel Delon às *Œuvres I* (1990). Para maiores esclarecimentos, ver também o artigo de Strauss (1988), no qual ele explica a distinção entre “esoterismo” (a escrita direcionada apenas aos leitores cuidadosos e bem treinados) e “exoterismo” (aquela que é acessível para todo leitor e é socialmente útil).

A dissertação de Delbène, por exemplo, é singular porque forma a base teórica sobre a qual Sade vai estabelecer a argumentação dos outros libertinos do romance. Para iniciar Juliette na filosofia materialista e no sensualismo, a superiora apresenta refutações do judaísmo, do cristianismo, do deísmo³ e da imortalidade da alma; além de explicar noções filosóficas básicas, como consciência e remorso, virtude e vício, razão e imaginação, natureza e relativismo moral. Reformulando longos trechos de textos de filósofos do século XVIII, como Nicolas Fréret e o Barão d’Holbach, Delbène expõe os fundamentos do “materialismo elétrico” (Deprun, 1967, p. 79): uma metafísica que anuncia a autonomia do universo e o dinamismo elétrico da natureza⁴. A superiora também elabora uma apologia do crime, mas o tema é abordado de modo sucinto e as orgias são ainda pouco sangrentas. Em resumo, tudo aquilo que é enunciado e executado na presença de Delbène leva em conta uma moderação conveniente aos iniciantes.

Noirceuil, entretanto, intensifica os argumentos assim como os extravios sexuais. Ele desenvolve a análise do crime introduzida pela abadessa e apresenta uma refutação em série, negando a virtude dos homens, a benevolência da natureza, os vínculos de fraternidade, de paternidade e de reconhecimento. O ponto culminante de sua teoria é o discurso metafísico sobre a dor. Em pleno jantar, enquanto três noviças presas à mesa torram com o fogo das velas que os libertinos haviam inserido nas partes genitais das religiosas, Noirceuil demonstra como é possível chegar ao prazer, seja pelo espetáculo da dor de outrem, seja pelo

3 Doutrina que defende a existência de um Deus criador sem se apoiar em textos sagrados ou na revelação de uma religião específica.

4 O dinamismo elétrico da natureza está ligado à ideia de “intensivismo”, que, segundo Deprun (1990, p. LXV), deve ser entendido como o choque ideal (no sentido do maior possível) dado ou recebido no organismo. Como a sensibilidade é de natureza elétrica, tal choque depende da força da sensação (da quantidade de energia envolvida) produzida por um estímulo externo. A percepção do objeto deve ser intensa para ativar o “fluido elétrico” dos nervos e engendrar de forma pungente as várias atividades das faculdades humanas. Ver Deprun (1967, pp. 79-82) e também Delon (1988, pp. 281-319).

próprio sofrimento. O personagem funciona como um mediador entre a base teórica e prática de Delbène e as ferocidades bem mais transgressoras de Saint-Fond e Clairwil.

Quanto a estes dois, embora haja uma identificação de caráter entre ambos por causa do orgulho e da vaidade extremos que compartilham, Clairwil elabora uma teoria um pouco mais moderada e supera o ministro na aprovação de seus argumentos por outros personagens do romance. No que concerne a prática da devassidão, porém, a viúva é a libertina que mais parece ter resistência e disposição para o mesmo, sempre superando as capacidades de Juliette que, vez ou outra, reclama: “Ah ! je ne peux plus foutre [...]”⁵. Insaciável, Clairwil replica:

[...] je ne te ressemble pas, il s’en faut [du foutre] : à quelque point que j’aie été limée, je brûle encore du besoin d’être foutue ; les flots de sperme qui m’ont inondé le cul et le con, n’ont fait que m’enflammer ; je brûle... Plus l’on fout, à mon âge, et plus l’on veut foutre : ce n’est que le foutre qui apaise l’inflammation causée par le foutre ; et quand une femme a le tempérament que m’a donné la nature, ce n’est qu’en foutant qu’elle peut être heureuse”⁶.

Ela dá novos desdobramentos à argumentação sobre a dor de Noirceuil, enunciando uma crítica da sensibilidade moral em defesa da sensibilidade física, e eleva ao máximo o elogio da dor. Conforme explica, a operação dolorosa da flagelação é um ótimo remédio para o cansaço, pois proporciona às partes do corpo atingidas uma sensação aguda de dor, gerando um calor excessivo nas regiões agredidas e múltiplos gozos (Sade, 1998, p. 430). Todavia, ela não gosta de matar mulheres. Partindo do

5 “Ah! Não posso mais foder [...]” (Sade, 1998, p. 621).

6 “[...] eu não pareço com você, foder é preciso: por mais que eu tenha sido limada, eu ardo ainda com a necessidade de ser fodida; os jatos de esperma que me inundaram o cu e a boceta apenas me excitaram; eu fervo [de desejo]... Quanto mais fodemos, na minha idade, mais queremos foder: é apenas a foda que acalma a inflamação causada pela foda; e quando uma mulher tem o temperamento que me foi dado pela natureza, é somente fodendo que ela pode ser feliz” (id., ibid.).

“ (...) a operação dolorosa da flagelação é um ótimo remédio para o cansaço, pois proporciona às partes do corpo atingidas uma sensação aguda de dor, gerando um calor excessivo nas regiões agredidas e múltiplos gozos”

pressuposto que existe uma superioridade masculina, parece-lhe mais atraente imolar somente homens, pois nesse caso ela acredita produzir uma transgressão maior:

“[...] il n’y a rien de délicieux dans le monde comme de choisir ses victimes parmi les hommes ; qu’est-ce que le triomphe de la force sur la faiblesse ? Ce qui est tout simple, peut-il amuser ? Mais qu’elles sont flatteuses, qu’elles sont douces les victoires remportées par la faiblesse sur la supériorité [...]”⁷.

Igualmente importante é sua refutação do inferno e da imortalidade da alma, pois contradiz o sistema satanista de Saint-Fond, considerado por ela como um encadeamento de preconceitos. Enquanto o ministro trabalha sempre com a última instância da transgressão, usando recursos teóricos por vezes inaceitáveis para outros libertinos – como é o caso da excêntrica teoria do “Ser Supremo em Maldade” –; a libertina opera com bases mais sólidas e menos controversas, firmando-se no ateísmo. De fato, Saint-Fond possui um modo mais radical de argumentar; embora parta das mesmas premissas, certas partes de seu discurso parecem ser elaboradas de modo a fugir do modelo estabelecido pelos outros celerados. Mas antes de nos debruçarmos sobre ele, convém examinar o processo de construção do herói sadiano.

7 “[...] não há nada mais delicioso no mundo do que escolher suas vítimas entre os homens; o que é o triunfo da força sobre a fraqueza? Aquilo que é simples pode divertir? Mas como são lisonjeiras, como são doces as vitórias obtidas pela fraqueza sobre a superioridade” (id., ibid., p. 646).

2. O herói sadiano

Sade, como Rabelais, tem muito de sua época, apesar de produzir uma literatura que segue uma corrente completamente oposta àquela praticada em seu tempo. O marquês trabalha com um estilo que não lhe é original e o conduz ao extremo, intensificando e concentrando de modo peculiar os elementos de sua era, assim como Auerbach (1968, pp. 278-279) explica em relação ao autor de Pantagruel. Os dois escritores, em séculos muito distantes, jogam com a “multiplicidade dos pontos de vista possíveis” (ibid., p. 279) e mostram que os fenômenos são bem mais confusos do que aqueles representados pelos apologistas de uma ordem universal.

É por isso que os personagens de Histoire de Juliette não se ligam diretamente a nenhum paradigma prévio. Todavia, encontramos semelhanças indiretas na tradição literária que gira em torno da época do marquês. O herói trágico francês do século XVII, por exemplo, pode servir como uma boa analogia. Guardando todas as diferenças óbvias de gênero, os dois tipos de personagens se aproximam porque ocupam sempre o primeiro plano. Eles se relacionam com o mundo como se fossem seres absolutamente superiores com poderes ilimitados. Os libertinos sadianos fazem questão de evidenciar que possuem uma superioridade como a dos “deuses”. E, nesse aspecto, eles são tão pouco humanos quanto os heróis trágicos. A resistência inacreditável ao excesso, o coração endurecido, a apatia ao sentimento (amoroso, fraternal) colocam esses heróis longe do homem comum.

Ainda que a materialidade do corpo e das

“(...) as categorias de bem e de mal são substituídas pelas de energia e de inércia”.

sensações, tão presente em Sade, não faça parte do registro dos personagens trágicos, a crueldade pode ser mais um elemento de comparação entre ambos. Racine, no primeiro e no segundo prefácio de Britannicus (1670), tenta se defender das críticas que condenaram o excesso de crueldade revelado no personagem de Nero:

“Ils ont dit que je le faisais trop cruel. Pour moi, je croyais que le nom seul de Néron faisait entendre quelque chose de plus que cruel. [...] Je l’ai toujours regardé comme un monstre”⁸.

O interessante é que o personagem de Nero poderia ser ainda mais malévolo, já que Britannicus representa somente o início de seu reino, época em que possuía apenas as sementes do vício.

Versini destaca que “os traços do malvado no teatro são os mesmos que os encontrados no romance” (1968, p. 70), apesar deste último gênero ser mais apto a mostrar celerados autênticos, por permitir maturações lentas (ibid., p. 95). No romance setecentista, ele explica, os celerados tem um dinamismo e uma complexidade mais próximos da natureza humana que os bonzinhos. Auerbach (1968, pp. 408-409) precisa que, nessa época, o personagem perde o sublime do herói trágico e torna-se indivíduo, sendo representado dentro de circunstâncias materiais. Há, portanto, um rebaixamento da posição do homem e a exaltação trágica do herói desaparece. Sade faz uso dessa tradição, mesclando a mundanidade, por assim dizer, do herói de Voltaire à onipotência do herói trágico. O príncipe sublime é, pois, colocado

frente ao erotismo, ao corpo, à carne, às sensações. Determinado por causas naturais, por sua organização interior e exterior, ele não é mais culpado pelos atos que executou conforme as inclinações de seus instintos. Se tudo na natureza depende de uma causa física que o homem não pode controlar, não há mais responsabilidade do indivíduo e tampouco relação entre destino e caráter, como nos mostra Auerbach a respeito de Voltaire em *Candide* (1759). Isso quer dizer que todo sujeito pode sofrer qualquer destino de acordo com as leis naturais, da mesma forma que também pode executar qualquer ação que corresponda aos seus instintos e às determinações de sua natureza particular. Sendo assim, nada mais lógico do que dar livre vazão aos desejos que ultrapassam os limites da virtude tradicional (cf. Delon, 1988, p. 473 e p. 481).

Com isso, os malvados se destacam e encantam tanto o leitor quanto suas vítimas (Versini, 1968, p. 157). E não é surpreendente que eles sejam tão sedutores, porque suas qualidades são inúmeras. Para ser celerado, é indispensável executar um trabalho que exige inteligência e observação (ibid., p. 123). Acumulando experiências e conhecimento do mundo, o herói malévolo opõe-se à mediocridade e à fraqueza, e se impõe na literatura como um ser de energia, de grandes ações, ainda que destruidoras: “Aux yeux de ‘l’énergique’, la nature humaine est admirable, ‘même quelquefois quand elle est atroce’”⁹. Vemos, então, que as categorias de bem e de mal são substituídas pelas de energia e de inércia (Delon, 1988, p. 382). Logo, o personagem malvado passa a ser

8 “Disseram que eu o fazia cruel demais. Para mim, só o nome de Nero suscitava algo mais que cruel. [...] Eu sempre o vi como um monstro” (Racine, 1982, p. 302).

9 “Aos olhos do ‘enérgico’, a natureza humana é admirável, ‘mesmo quando é, às vezes, atroz’” (Chouillet, 1984, p. 13).



“ (...) se a natureza coloca os grandes na terra bem como astros no firmamento, é para que iluminem o mundo sem nunca descenderem à vil canalha que é o povo”.

valorizado como um “modelo de vontade, energia e grandeza selvagem” e o vício como uma qualidade de “ordem superior” (ibid., p. 482).

Sade faz bom uso dessas ideias. No *Histoire de Juliette*, as paixões moderadas, ligadas à inércia, produzem somente personagens planos, passivos, sem voz. A virtude é a característica das vítimas. O mestre libertino, em contrapartida, é determinado pelas paixões fortes. Para se desenvolver como indivíduo, ele deve explorar ao máximo o “potencial dinâmico” (ibid., p. 389) da energia buscando excessos cada vez mais monstruosos. É, portanto, o vício que faz os grandes heróis. Isso posto, é preciso lembrar que o libertino, além de terrível criminoso, é também excelente filósofo. Sua unidade de caráter se deve à perfeita união de três competências ou atividades: a argumentação filosófica, a prática do erotismo e o máximo investimento energético. De todos os malvados de sua época, ele é o único que articula ideias filosóficas a manias sexuais através de um modo de pensar e agir que exige sempre a energia mais intensa. Não há paradigmas para a tripla relação que o herói sadiano engendra entre ideia, corpo e energia.

Embora não haja conflitos tortuosos nem grandes reviravoltas ao longo da trajetória de vida dos personagens sadianos, os diálogos entre eles evidenciam por meio da comparação as particularidades de cada herói. É certo que todas as características dos personagens de *Histoire de Juliette* convergem para o crime e para a crueldade. Trata-se, pois, do núcleo comum dos heróis do romance. Contudo, dentro dessa generalidade, há toda sorte de variações. É

justamente por designar as diversas formas de extremo no homem que cada personagem produz um olhar tão peculiar sobre o mundo. Nesse sentido, é interessante notar como um libertino julga seu comparsa, enxergando nele defeitos que acredita não possuir. Clairwil e Juliette criticam duramente o satanismo de Saint-Fond. Este, refuta o ateísmo das colegas. Juliette não vê com bons olhos as profanações e blasfêmias de Clairwil, considerando-as uma atitude infantil para um ateu. E tampouco aceita o paradoxal “feminismo” da amiga. Noirceuil, Saint-Fond e Clairwil censuram o entusiasmo da protagonista, exigindo que ela aja com mais sangue-frio durante os crimes. Os libertinos vivem em constante discussão.

Tendo em vista esse contexto, o estranho discurso de Saint-Fond não parece tão contraditório. Mesmo sendo “supersticioso e incapaz de alcançar a apatia do verdadeiro ateu”, como constata Delon (2002, p. 206), é preciso convir que seu sistema satanista faz muito sentido do ponto de vista da transgressão: edificar toda a extensão de um Deus maléfico é certamente mais inusitado que retomar os fundamentos do ateísmo. Desde a revelação de seu ritual secreto até o fim da teoria do “Ser Supremo em Maldade”, a enunciação de Saint-Fond causa enorme espanto em Juliette e Clairwil, que ficam indignadas. Nessa passagem do romance, salta aos olhos o esforço contínuo do libertino de procurar articular sempre o mais inesperado sem jamais medir as consequências, daí a criatividade e a excentricidade de seus argumentos.

3. Saint-Fond | Apresentação

O leitor de Juliette conhece Saint-Fond no

início da segunda parte do romance, na qual encontramos a seguinte descrição:

“M. de Saint-Fond était un homme d’environ quarante ans, de l’esprit, un caractère bien faux, bien traître, bien libertin, bien féroce, infiniment d’orgueil, possédant l’art de voler la France au suprême degré, et celui de distribuer des lettres de cachet¹⁰, au seul désir de ses plus légères passions ; plus de vingt mille individus de tout sexe et de tout âge, gémissaient, par ses ordres, dans les différentes forteresses royales dont la France est hérissée ; et parmi ces vingt mille êtres, me disait-il un jour plaisamment, je te jure qu’il n’en est pas un seul de coupable”¹¹.

Presa no fim da primeira parte, Juliette é liberada graças ao ministro. Este, muito interessado na jovem criminosa duplamente culpada (por um crime que cometeu e pelo inocente que condenou em seu lugar), pede a Noirceuil para apresentá-la já logo no jantar do dia em que ela deixa o cárcere. A noite chega. Após algumas negociações acerca da completa impunidade e dos fartos rendimentos que o ministro se compromete a assegurar a Juliette, ele a conduz sozinha ao fundo do *boudoir*. Saint-Fond avisa que suas fantasias podem ser repugnantes, mas ajunta que uma cega submissão será muito bem recompensada. Ele lhe oferece seis *lettres de cachet* em branco, um diamante de mil luíses e a encarrega da função de envenenadora. A

10 Conforme Delon, “a lettre de cachet é uma decisão do rei ou de seus representantes que escapa ao curso regular da justiça” (1998, p. 1431). Na prática, as lettres de cachet eram cartas escritas pelo rei que podiam servir como uma ordem de prisão para qualquer indivíduo. Sade, por exemplo, lembra Delon, foi preso por causa de uma lettre de cachet arranjada pelas influências de sua sogra.

11 “O senhor Saint-Fond era um homem de aproximadamente quarenta anos, de espírito, um caráter bem falso, bem traiçoeiro, bem libertino, bem feroz, infinitamente orgulhoso, possuindo a arte de roubar a França ao grau supremo e aquela de distribuir *lettres de cachet* conforme o desejo de suas mais leves paixões; mais de vinte mil indivíduos de todos os sexos e idades gemiam, por suas ordens, nas diferentes fortalezas reais que a França erigiu; e entre esses vinte mil seres, dizia-me ele um dia divertidamente, juro a você que não há um único culpado” (Sade, 1998, p. 366).

adolescente aceita seu novo trabalho, que tem início nesse mesmo jantar: ela é incumbida de envenenar a esposa de Noirceuil, a qual participava involuntariamente das orgias. Em seguida, Saint-Fond previne a cortesã de que ela nunca deve se afastar do profundo respeito que sua pessoa exige: o título de ministro, o berço ilustre, a fortuna enorme e o crédito superior ao do rei produziram no libertino tamanha vaidade e orgulho que ele deseja ser servido apenas de joelhos. Ele acrescenta que detesta todos aqueles que não estão à sua altura. Para ele, se a natureza coloca os grandes na terra bem como astros no firmamento, é para que iluminem o mundo sem nunca descenderem à vil canalha que é o povo.

Delon chama a atenção para essa luz que “define metaforicamente a ostentação social” (2002, p. 209). O especialista mostra que a “ironia sadiana e o gênio propriamente literário de Sade enfatizam a ambivalência dessa luz que é talvez somente uma mentira social ou mesmo a ambivalência das Luzes que seriam apenas ilusões do pensamento” (ibid.). Percebemos que, ao mesmo tempo em que esse brilho designa a engenhosidade do personagem malvado, ele salienta o poder arbitrário da sociedade de Corte que desespera suas vítimas. Lembramos que o marquês vivia pessoalmente essa dicotomia: enquanto nobre, possuía os privilégios que sua classe lhe outorgava; enquanto vítima da mesma classe e dos mesmos privilégios, condenado por quase doze anos de claustro por uma das tais *lettres de cachet*, não cansava de denunciar a injustiça que sofria. É, pois, Juliette quem personifica sua crítica, observando que o ministro, nesse caso, deveria odiar muita gente. Saint-Fond concorda, excluindo seus dois amigos: Noirceuil e d’Albert. A cortesã replica que os caprichos da libertinagem o tiram da altura que ele pretende ocupar. O herói explica que tudo isso se alia, porque, para as mentes organizadas, a humilhação de certos atos de libertinagem serve de alimento ao orgulho. Parece descabido, mas Sade traduz a ideia numa nota de rodapé: se fazemos aquilo que ninguém faz, somos únicos no nosso gênero, tal é o alimento do orgulho (Sade, 1998, p. 370).

“A vagina e o esperma (...) não possuem nenhum valor transgressivo (...) O cu e a merda, por oposição, conduzem à pratica subversiva (...)”.

O caráter e as manias do ministro

E “único” é certamente um bom adjetivo para qualificar Saint-Fond que, aproveitando a nudez de Juliette, lança sua língua ao cu da adolescente. No entanto, fica extremamente desapontado e dirige a ela duras advertências por causa do frescor e da limpeza que lá encontra. Ora, ele desejava o orifício anal da mocinha sujo e pleno de merda, como o seu. A libertina principiante, sem ter sido prevenida acerca das manias escatológicas do ministro, havia passado duas horas no banho e outras duas na *toilette*, estava, pois, fresca como uma rosa. Para ilustrar seu desejo, Saint-Fond a coloca de joelhos e pede para que ela chupe seu cu, sem nenhuma repugnância, bem entendido. Independente das repugnâncias que experimenta, ela consegue dominar a situação. Colocando o interesse acima de tudo, ela se adapta e se submete a todas as fantasias do celerado. Chupa assim seus colhões e se deixa:

“souffleter, péter dans la bouche, chier sur la gorge, cracher et pisser sur le visage, tirailler le bout des tétons, donner des coups de pieds au cul, des croquignoles, et définitivement foutre en cul”¹².

O ministro, plenamente satisfeito com toda essa docilidade, gozou de modo muito enérgico.

12 “[...] esbofetear, peidar na boca, cagar sobre os seios, cuspir e mijar sobre o rosto, beliscar os mamilos, dar chutes no cu, piparotes no nariz e, definitivamente, foder no cu” (id., *ibid.*, p. 370).

Delon explica que as práticas “entéricas” de Saint-Fond colocam em evidência “a supremacia do cu sobre a vagina e da matéria fecal sobre o esperma” (2010, p. 142). A vagina e o esperma, ligados à procriação e ao lícito, não possuem nenhum valor transgressivo e reforçam as ilusões do sentimento moral e da religião. O cu e a merda, por oposição, conduzem à pratica subversiva, à aceitação da “verdade orgânica” (*ibid.*, p. 131) e à “objetividade do materialismo” (*ibid.*, p. 142). Saint-Fond erotiza uma função digestiva para provocar um “choque sensorial” (*ibid.*, 142) mais intenso, mais enérgico. Ainda, conforme Cusset (1990a, p. 17), essa valorização anal é deveras enfatizada pelo próprio nome do personagem, literalmente “Santo-Fundo”. A alcunha de cu santificado, além de remeter às perversões sodomitas, escatológicas e megalomaníacas do herói, alude ao seu ritual secreto para o “Ser Supremo em Maldade”.

É apenas depois de narrar o gozo brilhante do ministro que Juliette nos descreve o físico de seu novo amante:

son corps était beau, fort, blanc, le plus beau cul du monde [...] ; il était grand, fort bien fait, le nez aquilin, de gros sourcils, de beaux yeux noirs, de très belles dents et l’haleine très pure¹³.

O retrato físico de Saint-Fond é inversamente proporcional a seu comportamento. Os belos dentes, o hálito puro e o corpo muito bem feito representam por contraste “o homem mais sujo... o mais déspota ... o

13 “[...] seu corpo era belo, forte, branco, o mais lindo cu do mundo [...] ; ele era grande, muito bem feito, o nariz aquilino, sobranceiras grossas, belos olhos negros, belíssimos dentes e o hálito muito puro” (id., *ibid.*, p. 371).

mais cruel” (Sade, 1998, p. 386). Como nota Delon, as “qualidades físicas do ministro são relativizadas pela carga moral. Saint-Fond é tão bem feito quanto bem falso” (2002, p. 207).

Esse retrato do ministro, observa o especialista (*ibid.*, p. 206-206), inscreve-se na tradição da crítica da vaidade social nos moralistas. Delon compara a descrição do herói déspota com a do rico Giton feita por La Bruyère no fim do capítulo VI (Biens de fortune) do *Les Caractères* (1688-1696). O moralista opõe a presunção, a vaidade e a ostentação do rico Giton à modéstia, timidez e discrição do pobre Phédon (La Bruyère, 1802, pp. 150-152), primeiro por características físicas, depois pelo prolongamento das mesmas no âmbito moral. A crítica fica clara justamente porque o recurso do duplo retrato permite que cada elemento de Giton corresponda ao seu oposto em Phédon: tez fria, rosto cheio com bochechas caídas e estômago alto no primeiro; tez quente, rosto magro e corpo seco no segundo. O rico dorme pesado o dia todo, fala alto e com desenvoltura, é jocoso, impaciente, colérico e libertino. O pobre tem sono leve e curto, fala pouco e baixo, não sabe fazer rir, é complacente, zeloso e submisso.

Para Delon, Sade faz uma crítica ainda mais acentuada, pois a estende pela sexualidade; porém mais ambígua, porque “parece impor o único ponto de vista do rico todo poderoso, sem oferecer na contramão o ponto de vista do pobre” (2002, p. 207). Na verdade, o contraponto que faltava aparece de outra forma no *Histoire de Juliette*, através do contraste na apresentação do ministro como um “tipo físico” e um “tipo moral”: “os dois

retratos do mesmo personagem funcionam como a dupla Giton e Phédon” (*ibid.*). Delon conclui que, diferente de La Bruyère, Sade pouco se preocupa em “fustigar a presunção dos poderosos” (*ibid.*, p. 210). Ele denuncia a “mentira na ordem social, sem acreditar numa nova ordem mais justa” (*ibid.*).

As três dissertações

Além de tornar-se a guardiã dos venenos de Saint-Fond, Juliette passa a organizar jantares orgiásticos para o ministro e seus cúmplices. No primeiro banquete, três irmãs adolescentes são oferecidas como vítimas ao herói e seu convidado, um célebre príncipe sexagenário. Acorrentadas, as mocinhas são levadas aos convivas por três jovens travestidas de Fúrias¹⁴. Estas servem mais de oitenta pratos diferentes, licores e dez tipos de vinho. Em seguida, elas expõem suas nádegas aos beijos, lambidas e mordidas dos libertinos. Depois, o príncipe sugere mudar o quadro: os celerados oferecem o próprio cu para que as divindades os fustiguem com ramos de rosas. Com o caralho no ar, Saint-Fond começa a argumentar com o príncipe. Este mostrou-se insatisfeito com a pouca intensidade do deboche, pois precisava de atrocidades para gozar. Aproveitando a deixa, Saint-Fond pergunta se ele detesta a raça humana. A resposta afirmativa do comparsa estimula o ministro a dissertar acerca de seu desprezo pela raça humana e de como se envergonha de dever a ela sua existência (Sade, 1998, p. 391).

A cena se desenrola e muitos outros quadros orgiásticos ocorrerão nos quais o ministro apresentará a Juliette três longas e complexas

14 Nome romano para as Erínias, as três deusas gregas da vingança: Tisífone, Megera e Alecto.

“Se as paixões são absolutamente necessárias ao desenvolvimento do Estado despótico, a opressão tem, igualmente, um papel fundamental na maximização do prazer”.

argumentações intercaladas de vários prazeres sanguíneos. Seu discurso pode ser dividido em três grandes partes: a teoria política, a dissertação sobre a transgressão e a argumentação do “Ser Supremo em Maldade”.

(I. A teoria política)

Sade elabora o discurso político de Saint-Fond baseado, principalmente, nos exemplos de despotismos do Oriente e da Roma imperial, extraídos, conforme Delon (1998), do *L’Esprit des usages et des coutumes des principaux peuples* (1776) de Dêmeunier e dos textos de Tácito e Suetônio, inspirado principalmente nas figuras de Nero e Tibério. Outras fontes utilizadas diretamente pelo autor são *De l’esprit* (1758) de Helvétius, *Le bon sens ou Idées naturelles opposées aux idées surnaturelles* (1772) de d’Holbach e *O príncipe* (1532) de Maquiavel, a referência preferida do ministro.

Em linhas gerais, Saint-Fond sustenta que o homem de Estado deve utilizar todos os rendimentos do governo para financiar seus próprios prazeres:

Il serait bien fou l’homme d’État qui ne ferait pas payer ses plaisirs à l’État ; et que nous emporte la misère des peuples, pourvu que nous passions soient satisfaites ?¹⁵.

Conforme argumenta, as leis devem ser extremamente severas e aliadas à religião para que o povo seja sempre oprimido:

“[...] nous autres grands de la terre méprisons et bravons ces foudres fabuleuses du méprisable Vatican. Mais faisons les craindre à nos esclaves ; c’est [...] l’unique moyen de les maintenir sous le joug”¹⁶.

Ele acrescenta que o despotismo é inerente a todo indivíduo, pois é o primeiro desejo

15 “Seria bem louco o homem de Estado que não fizesse pagar seus prazeres pelo Estado; e que nos importa a miséria dos povos, contanto que nossas paixões sejam satisfeitas?” (itálicos do autor), (id., ibid., p. 384).

16 “[...] nós, os grandes da terra, desprezamos e desafiamos esses castigos fabulosos do execrável Vaticano. Mas façamos medo a nossos escravos; é [...] o único meio de mantê-los sob o jugo” (id., ibid., p. 458).

que a natureza inspira no homem. Assim, é preciso disseminar no povo a mais alta devassidão, pois, em meio às delícias do deboche, os indivíduos perdem a força e esquecem de reivindicar a liberdade. A paz e a tranquilidade, modos passivos atribuídos à virtude inativa, devem ser sobrepujados pelo crime e pela corrupção dos costumes, ações bem mais enérgicas, capazes de controlar o povo.

De acordo com Cusset (1990b, p. 407), Saint-Fond simboliza o poder social, político e financeiro do Antigo Regime. Para a comentadora, o discurso político do personagem tem a função de “estender os princípios libertinos ao campo mais vasto do governo dos homens, passando do microcosmo do indivíduo ao macrocosmo da nação”. Delon observa que “o discurso de Saint-Fond se opõe a todos os valores das Luzes e do progresso. Ele corresponde ao fantasma de um despotismo ministerial, tal qual se exprime nos panfletos nas vésperas da Revolução” (1998, p. 1469). Sade, por sua vez, parece indicar seus intentos numa nota de fim de página (1998, p. 384), classificando o personagem como um dos “monstros do Antigo Regime” e reiterando seu objetivo de romancista descrito em *Idée sur le roman* (1971). Lembra que, neste, não havia prometido descrever os homens belos, mas verdadeiros.

(II. A dissertação sobre a transgressão)

Se as paixões são absolutamente necessárias ao desenvolvimento do Estado despótico, a opressão tem, igualmente, um papel fundamental na maximização do prazer. Após uma orgia sangrenta, na qual a trupe libertina, comandada por Saint-Fond, levou toda uma família das blasfêmias e violações às escatologias e torturas, culminando na amputação de todos os membros das vítimas, estrategicamente expostos nas paredes do recinto; o ministro é conduzido ao leito ao ponto do desfalecimento, mas ainda assim com forças para desejar Juliette a seu lado. Ao acordar, como indica Delon (1998, p. 1450), para provar que é o maior celerado da terra e que suas práticas cruéis agradam plenamente à natureza, enuncia à jovem

uma dissertação sobre a transgressão. Dessa forma, ensina à sua pupila o processo pelo qual ela deve elevar as sensações ao maior grau de intensidade possível.

Pois bem, segundo o ministro, a felicidade deve ser medida em relação ao grau de violência empregada na orgia. Quanto maior for a dose de violência, mais intensamente o sistema nervoso será agitado. Para elevar a excitação dos nervos a um grau tão elevado, o corpo deve agir em conjunto com a imaginação. Esta deve aticar os “átomos voluptuosos” de forma gradual e através da filosofia, provocando assim uma irritação máxima dos nervos. É indispensável, portanto, ter sempre a mente bem preparada para o deboche, de modo a organizar as infrações mais monstruosas e perpetrar transgressões cada vez mais intensas. Como as sensações causadas pelo vício são as mais fortes e as mais enérgicas, o homem mais feliz será inevitavelmente aquele mais dedicado aos hábitos infames, crapulosos e criminosos (Sade, 1998, pp. 460-461).

(III. O ser supremo em maldade)

Curiosas sobre o hábito do ministro de empreender entrevistas secretas com as vítimas antes de entregá-las ao último suplício, Juliette e Clairwil exigem uma explicação. O libertino elucida que, para impedir que a vítima participe das alegrias da pós-vida, é preciso fazê-la assinar com o próprio sangue que ela entrega sua alma ao Diabo. Com o caralho, o libertino enfia o bilhete infernal no cu da vítima, atormentando-a com o maior suplício possível. Seguindo esse método, Saint-Fond certifica-se de que a vítima jamais será feliz no além, pois os sofrimentos por ela tolerados durante o ritual serão perpetuados noutro mundo. O libertino, por sua vez, goza com ideia de ter prolongado tais tormentos eternamente.

Vemos claramente que Saint-Fond admite a existência de um ser supremo e a imortalidade da alma. Para ele, o mal é universal e essencial ao mundo. Existe um Criador, mas este produziu tudo para o mal. O ministro chama a essência do mal de “moléculas malfeitoras”. Após a morte, os

elementos do homem são absorvidos por essas moléculas. Se ele foi vicioso em vida, sofrerá menos na morte, pois os elementos do homem malfeitor são similares aos das moléculas e assim facilmente associados. Mas se foi virtuoso, terá de suportar tormentos medonhos, visto que há uma enorme diferença entre a essência do homem bondoso e a essência das moléculas malfeitoras, o que acarreta uma reunião muito difícil.

Clairwil julga toda a teoria uma grande besteira. Ela qualifica o sistema de Saint-Fond de o mais espantoso, o mais singular e o mais bizarro que ela já escutou. O ministro remarca que o dele é menos extravagante que o de Clairwil, que tenta lavar Deus de seus erros ou negá-lo. Ele, ao contrário, admite Deus com todos os seus vícios e explica:

vous voyez bien que mes actions sont en tout point conformes à ma manière de penser : persuadé que le supplice de la réunion aux molécules malfaisantes, sera très médiocre pour l’être aussi malfaisant qu’elles, je me couvre de crimes en ce monde pour moins à souffrir dans l’autre¹⁷.

CONCLUSÃO

Como podemos constatar, essas três longas dissertações não são simplesmente sistemas teóricos que Saint-Fond vai ensinar a Juliette – ou ao menos tentar –, mas um verdadeiro modo de vida que ele segue em todas as suas ações. Se é preciso inflamar as partículas elétricas que circulam nas concavidades dos nervos para que o prazer seja pleno, é imperativo ultrapassar todos os limites da violência até chegar na concepção de um projeto cruel de devastação para a França. O plano: perseguir a mendicidade, demolir hospitais e casas de piedade, confiscar todos os grãos, fazer guerra. E se o despotismo e a violência não podem ter efeitos eternos, um

17 “[...] vejam bem que minhas ações estão em completa conformidade com minha maneira de pensar: persuadido que o suplício da reunião às moléculas malfeitoras será muito medíocre para um ser tão malfeitor como elas, eu me cubro de crimes neste mundo para sofrer menos no outro” (id., ibid, p. 539).

“Ser Supremo em Maldade” deve existir para que tudo isso funcione muito bem tanto em vida quanto no além, pelo menos na mente do nosso bizarro libertino.

Examinando o discurso e as manias sexuais de Saint-Fond, vemos quantas consequências a hipótese da “natureza elétrica” da sensibilidade pode produzir. Como constatamos, o libertino sadiano é um personagem quase onipotente que, por sua capacidade de conduzir a energia ao excesso, pode ultrapassar quase todos os limites, sejam eles práticos ou teóricos. No caso do ministro, o despotismo cruel, as paixões escatológicas e a agressividade em vida que se prolonga na morte são as características que representam os resultados dessa energia máxima orientada ao crime. Nesse sentido, Saint-Fond é um dos personagens mais enérgicos de Sade. De maneira implacável, ele nos mostra o quão longe pode chegar o poder do orgânico e quão radicais e terríveis podem ser seus efeitos. Ainda assim, não devemos prolongar as proposições do herói romanesco às concepções pessoais do romancista e ver no ministro um representante da filosofia sadiana. Existe um personagem que consiste num genuíno porta-voz de Sade? Questão difícil. Talvez seja mais fácil apostar na polifonia e entender Saint-Fond como uma peça dentro de um grande jogo de ideias. Afinal, não é nada descabido pensar que Sade utilizava a voz de seus personagens para testar as diferentes teorias que estavam sendo discutidas pelos filósofos de seu tempo. Entendido desse modo, Saint-Fond é um personagem chave, pois ao articular as consequências mais extremas para certas teses, ele inflama o debate entre os outros heróis e mostra que o marquês submetia a filosofia iluminista a um processo de subjetivação individual através dos discursos e dos deboches de seus libertinos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. Cornélius Heim. Paris: Gallimard, 1968.

CHOUILLET, Jacques. Diderot, poète de

l'énergie. Paris: PUF, 1984.

CUSSET, Catherine. “Sade, Machiavel et Néron: de la théorie politique à l'imaginaire libertin”, in *Dix-huitième siècle* n° 22. Paris: Société Française d'Étude du Dix-Huitième Siècle, 1990a.

_____. “La passion selon Juliette”, in *L'Infini* n° 31. Paris: Éditions Gallimard, automne 1990b.

DELON, Michel. “L'obsession anale de Sade”, in *Annales historiques de la Révolution française* n° 3 : Entre scatologie et fantasmes sexuels, le cul et son imaginaire. Paris: Armand Colin / Société des études robespierristes, 2010.

_____. “La décharge de Saint-Fond était brillante. Éloge et critique chez Sade de l'ostentation sociale”, in *La Littérature et le brillant. Mélanges en l'honneur de Pierre Malandain*, Études réunies par Anne Chamayou. Arras: Artois Presses, 2002.

_____. “Notes et variantes”, in Sade, *Œuvres III*. Paris: Gallimard / Pléiade, 1998.

_____. (dir.) *Dictionnaire européen des Lumières*. Paris: PUF, 1997.

_____. “Introduction”, in Sade, *Œuvres I*. Paris: Gallimard / Pléiade, 1990.

_____. *L'idée d'énergie au tournant des Lumières (1770-1820)*. Paris: PUF, 1988.

DEPRUN, Jean. “Sade philosophe”, in Sade, *Œuvres I*. Paris: Gallimard / Pléiade, 1990.

_____. “Quand Sade récrit Fréret, Voltaire et d'Holbach”, in Michel Camus (dir.), Sade. Nyons: Obliques, 1977.

_____. “Sade et le rationalisme des lumières”, in Victor Leduc (dir.), *Raison Présente* n° 3. Paris: Éditions Rationalistes, 1967.

LA BRUYÈRE, Jean de. *Les Caractères de La Bruyère, suivis des caractères de Théophraste*. Paris: Stéréotype d'Herhan, 1802.

RACINE, “Britannicus”, in *Théâtre complet I*. Paris: Gallimard, 1982.

SADE. “Histoire de Juliette ou Les prospérités du vice”, in *Œuvres III*. Paris: Gallimard / Pléiade, 1998.

_____. “Idée sur les romans”, in *Les crimes de l'amour*. Bruxelles: Gay et Doucé, 1881.

STRAUSS, Leo. “On a forgotten kind of writing”, in *What is political philosophy?*. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

VERSINI, Laurent. *Laclos et la tradition, essai sur les sources et la technique des “Liaisons dangereuses”*. Paris: Klincksieck, 1968.

MUSCLE HUNKS IN 3D

OUVIR E TOCAR

PEDRO MORALEIDA



Divulgação



Divulgação



Divulgação

O trabalho de “Alex” é explorar, através da técnica da imagem 3D, a completa excitação dos músculos masculinos. No seu trabalho, não conseguimos identificar alguma preferência sexual exclusiva. Certo é que isso aqui na importa. O que está evidente é sua habilidade de demonstrar os limites estéticos da rigidez que os corpos suportam. Mais aqui: albron.wordpress.com

Ouvir e tocar a pornografia. Estas são as principais propostas do site pornfortheblind.org e do trabalho da fotógrafa Lisa Murphy, no seu *Tactile Minds*, respectivamente. O primeiro disponibiliza clipes sonoros que trazem descrições de cenas de sexo. O segundo é a uma publicação pornográfica para ser lida através do tato e de olhos fechados. Mais aqui: tactile-mindbook.com.

Obra do artista brasileiro Pedro Moraleida pode ser visualizada no site www.cave.cave.nom.br, organizado pelo Grupo Vem!!! O objetivo é deixar registrado o frescor do trabalho, ao mesmo tempo doce e escatológico, deste jovem artista que se suicidou aos 22 anos, impulsionado pelas paixões irrealizadas e a intensidade existencial que o rodeava.

BUALA

cultura contemporânea africana

www.buala.org

A Associação BUALA actua na criação e fortalecimento de pontes culturais entre África, Portugal e Brasil. Criámos uma rede de trabalho que se materializa num portal online de reflexão, crítica e documentação das culturas africanas contemporâneas, com produção de textos sobretudo em língua portuguesa e traduções em francês e inglês, de abordagem multisectorial e interdisciplinar – www.buala.org. Do significado de BUALA (casa, aldeia, comunidade na língua quimbundo) retemos esse ponto de encontro entre várias geografias e contribuições, de todos os países de língua portuguesa, celebrada na sua diversidade. O conceito de África é aqui entendido no diálogo com o mundo, e vai do Rio de Janeiro a Lisboa, com várias bases no continente africano e nas ilhas. BUALA pretende inscrever a complexidade do vasto campo cultural africano em acelerada mutação económica, política, social e cultural. Entendemos a cultura enquanto sistemas, comunidades, acontecimento, sensibilidades e fricções. Políticas e práticas culturais, e o que fica entre ambas. Problematicar questões ideológicas e históricas, entrelaçando tempos e legados. Desejamos criar novos olhares, despretenhosos e descolonizados, a partir de vários pontos de enunciação da África contemporânea.



*Les Muzikis de Leopoldville
1958*

*Jean Depara
+ 99*

Coleção Gilberto Chateaubriand
Jean Depara, Les muzikis de Leopoldville, 1958-1999. Gelatina e prata. 50,5 X 40,5 cm

A CINTILAÇÃO DA NOITE

DESEJO E DELÍRIO NA POESIA DE ROBERTO PIVA

Eliane Robert Moraes



dilmar pereira | daily collage project

Este texto foi originalmente publicado como pós-fácio ao volume 2 das Obras Completas de Roberto Piva (Mala na Mão & Asas Pretas, São Paulo, Editora Globo, 2006). Os livros do autor aqui citados estão todos reunidos nos três volumes dessa edição, organizada por Alcir Pécora

Tudo é noite na poesia de Roberto Piva. Tudo é noite na paisagem estranha e febril que esses poemas deixam entrever, e é também da noite que tudo nasce, fazendo a vida brotar com inesperado vigor: “No útero da maçã / tudo começa / anoitecer / cheio de energia”.¹

Já desde *Paranóia*, a ênfase do poeta nos cenários noturnos supõe uma forte recusa do mundo emblemático do dia, marcado pela racionalidade do capital e pela rotina do trabalho, em função de um mergulho vertiginoso em domínios mais sombrios, onde predomina o caos. “Visão de São Paulo à noite”, por exemplo, também apresentado como “Poema Antropófago sob Narcótico”, propõe um roteiro psicodélico pelo centro da capital paulistana, vasculhando o “corpo das praças” nas madrugadas para revelar um labirinto obscuro, onde qualquer tentativa de orientação acaba por ceder aos imperativos da desordem. Uma tal opção pela noite, reino da instabilidade, não se resume porém à descrição da paisagem, e estende-se à disposição interior do eu lírico: “a lua não se apóia em nada / eu não me apóio em nada”.²

Convém lembrar contudo que esse estado flutuante, em que tudo se rende ao provisório, indispondo o sujeito a vínculos, jamais se confunde com a solidão. Apesar de misteriosos, os cenários noturnos de Piva pouco têm em comum com as noites funestas evocadas pelos artistas românticos, muitas vezes vividas por personagens solitários, perdidos

em meio a uma natureza erma, silenciosa e melancólica. Assim, ainda que o poeta se reconheça como herdeiro da linhagem maldita do Romantismo, as paisagens de seus poemas exalam uma agitação e um burburinho que raramente se encontram em seus inspiradores. Nessa poesia pulsante, a escuridão é sempre repleta de acontecimentos, pessoas, objetos, barulhos e, por vezes, até mesmo ostensivamente iluminada.

É a noite mundana das boates, dos comércios escusos, das galerias suspeitas, dos bares abarrotados de gente anônima, das saunas de subúrbio, dos lascivos mictórios públicos, e sobretudo das calçadas urbanas onde se cruzam bêbados, artistas, poetas, putas, michês e outros seres estranhos à luz do dia. São todos eles, como se lê ainda em *Paranóia*, “corpos encerrados pela Noite”, cuja existência por si só reitera a negação da ordem diurna. Não estranha, portanto, que esse cenário libertino inspire ao autor uma eloquente saudação a Sade, talvez o mais noturno dos escritores, evocando-o como antídoto à “desolação quotidiana”, ao encerrar o livro *Coxas*: “A noite é nossa Cidadão Marquês, com esporas de gelatina pastéis de esperma & vinhos raros onde saberemos localizar o tremor a sarabanda de cometas o suspiro da carne”.³

Enfático apelo aos sentidos, como ocorre em quase toda a produção do poeta, que aproxima de forma inequívoca a vida noturna à potência original do sexo. É o que supõe o poema inicial de *Abra os olhos & diga Ah*, citado acima, ao associar o útero da maçã a

1 Roberto Piva, *Abra os olhos & diga Ah*.

2 Roberto Piva, “Visão de São Paulo à noite” in *Paranóia*.

3 Roberto Piva, “Pornosamba para o Marquês de Sade” in *Coxas*

um anoitecer “cheio de energia”, sugerindo a eclosão de uma força vital que tem origem no centro secreto de cada ser. Ou, como propõe o autor também em “Bar Cazzo d’Oro”, valendo-se do insólito título de um livro de Thomas de Quincey para dar a dimensão do impacto que lhe causa uma prosaica cena de bar carregada de sensualidade: “o adolescente estava sentado na mesinha com a maçã encravada no meio. De l’assassinat considère comme une des Beaux-Arts.”⁴

“ Tudo é sexo na poesia de Piva ”

Trata-se, portanto, de uma energia que pulsa dentro do corpo, mas com tamanha intensidade que, uma vez liberada, termina por contaminar a paisagem inteira. Trata-se, em resumo, de um impulso sexual que, insaciável, promove a contínua erotização do mundo, reiterando sem cessar o mote da lascívia e da devassidão, como sintetiza ainda o breve verso de Quizumba: “garoto bêbado chupando o pau do travesti / Santa Cecília by night”.⁵ A noite aqui é, invariavelmente, sinônimo de sexo.

4 Roberto Piva, “Bar Cazzo d’Oro” in Coxas.

5 Roberto Piva, “Chovia no teu coração de merda” in Quizumba.

Tudo é sexo na poesia de Piva. Mesmo as cenas diurnas, transcorridas na mais intensa claridade, são fortemente marcadas por essa atmosfera marginal e libidinosa, a atestar a prevalência da noite até sob a luz do sol. Coxas, por exemplo, se inicia com um longo poema intitulado “Os escorpiões do sol” que descreve um encontro erótico entre dois homens, passado no coração da metrópole paulistana. A dicção seca, sem rodeios, a rigor mais próxima da prosa do que da poesia, cria um intervalo entre fundo e forma que contribui para acentuar a estranheza do encontro:

“O adolescente ajoelhou-se abriu a braguilha da calça de Pólen & começou a chupar.
Eram 4 horas da tarde do mês de junho & o sol batia no topo do Edifício Copan suas rajadas paulistanas onde Pólen & Luizinho foram fazer amor & tomar vinho.
O adolescente vestia uma camiseta preta com o desenho no peito de um punho fechado socialista, calças Lee desbotadas & calçava tênis branco com listras azuis. Você é minha putinha, disse Pólen. Isso, gritou Luizinho, gosto de ser chamado de putinha, puto, viado, bichinha, viadinho ah acho que vou gozar todo o esperma do Universo!
Neste instante um helicóptero do City Bank aproximava-se pedindo pouso & os dois nem ligaram continuando com suas blasfêmias eróticas heróicas & assassinas. O guarda que estava no helicóptero então mirou & abriu fogo.
Luizinho ficou morto lá no topo do Edifício Copan com uma bala no coração. Por onde é preciso começar?”⁶

Se a saga erótica de Pólen, que o leitor acompanha ao longo do volume, tem sua origem em uma situação a um só tempo lasciva e sinistra, isso acontece justamente porque nela o ethos noturno se vê em absoluto confronto com as determinações do mundo diurno. Ao contrapor a lógica implacável do poder financeiro, próprio do dia-a-dia da metrópole, à ousadia juvenil do par homossexual que, em plena tarde

de verão, sobe ao topo de um edifício para

6 Roberto Piva, “Os escorpiões do sol” in Coxas.

“fazer amor & tomar vinho”, os versos de Coxas reiteram a opção do autor pela via da transgressão, cuja sintonia com o ideário da contracultura já foi muitas vezes assinalada.⁷

A volúpia subversiva do amor homoerótico ocupa, assim, o centro dessa poética, sempre evocada como um antídoto contra todo tipo de aparato repressivo, seja do capital, da igreja católica, dos guardiões dos bons costumes ou de qualquer outra instância de sujeição da libido. Não é por outra razão que a figura do garoto sensual surge em tal contexto como a encarnação da liberdade, da beleza e até mesmo da própria poesia.

A noite pertence aos garotos e eles estão por toda parte.⁸ Basta percorrer as páginas de qualquer livro de Piva para encontrá-los aos montes, como se pode confirmar num breve exame dos quatro títulos publicados entre os anos de 1970 e 1980. Seja o “pequeno deus” ou simplesmente o “garoto pornógrafo” de Abra os olhos & diga Ah – iniciado pela epígrafe de Lautréamont declarando amor aos “pálidos adolescentes” –, seja o “petit moreno amante” exaltado em Coxas ou então o “garoto canalha” de Quizumba, seja ainda o prosaico “adolescente da lavanderia” ou um dos “garotos-filósofos de Platão” cantados em 20 poemas com brócoli – a evocação do amante menino é onipresente nesse imaginário de forte apelo sexual, que se constrói sempre “à sombra das cuequinhas em flor”.⁹

A meio caminho entre a inocência da infância e a vida erotizada do adulto, a adolescência é muitas vezes representada como a porta de entrada na sexualidade, tendo no horizonte um caminho ainda a ser definido. Com efeito, os garotos que povoam a poesia de

7 Ver, entre outros, João Silvério Trevisan, “A arte de transgredir (uma introdução a Roberto Piva)” in Pedaco de mim, Rio de Janeiro, Record, 2002, Felipe Fortuna, “Roberto Piva: Pivô da Anarquia” in Suplemento Idéias, Jornal do Brasil, 24/01/87, e Cláudio Willer, “Roberto Piva” in Agulha –Revista de Cultura # 40, Fortaleza, São Paulo, agosto de 2003.

8 Para um desenvolvimento do tema ver Marcelo Coelho, “Solidão e êxtase” in Caderno Mais!, Folha de São Paulo, 22/03/1998.

9 Roberto Piva, Abra os olhos & diga Ah.

Piva parecem realmente viver numa espécie de limbo que lhes outorga a possibilidade de assumir qualquer papel, a começar por aqueles ditados pela própria língua: esses “muchachos ragazzi garçons boys garotos com vaselinas-antenas”, como se lê ainda em Coxas,¹⁰ travestidos de anjos, de michês ou de bandidos, podem realmente encarnar qualquer fantasia. Daí que sejam eles os objetos privilegiados dos inesgotáveis devaneios sexuais do poeta.

Mas, ao lado da celebração do homoerotismo, a obsessão pelo garoto deixa transparecer também uma utopia temporal, traduzida na idealização da adolescência como idade de ouro. Um tal sonho de permanência no tempo juvenil – como se fosse possível capturar o que é por definição passageiro –, pode inclusive estar na origem de uma certa idéia de redenção pela pederastia, bastante recorrente nessa obra. Seja como for, tudo acontece como se o contato carnal com os “pequenos deuses” garantisse ao sujeito lírico uma juventude eterna, libertando-o das agruras impostas pela passagem do tempo. Entende-se, portanto, o motivo mais profundo da erotização contínua do mundo que marca a literatura de Piva, já que ela promete a renovação incessante do desejo e, com isso, a permanência do poeta nos domínios dionisíacos da adolescência.

Esboça-se aí a fantasia de um tempo eterno, no qual se instaura uma orgia louca e interminável, a reverberar na noite lasciva e absurda que cintila na paisagem sensível -- mesmo depois do raiar do dia. Eterna e cíclica, essa temporalidade fundada no sexo promove sem cessar o retorno a um presente que só responde ao princípio do prazer e, por isso mesmo, já não se inscreve mais na história, nem na própria duração temporal: “o relógio que bate as paixões delira”.¹¹

*

10 Roberto Piva, “Norte/Sul” in Coxas.

11 Roberto Piva, “Bar Cazzo d’Oro” in Coxas.

“Com efeito, uma dos traços distintivos da obra de Piva é o olhar multifacetado, a instaurar uma visão de mundo a um só tempo social, erótica e delirante”.

Embora imaginada fora do tempo, a vida lúbrica ao lado dos belos garotos tem, contudo, uma localização espacial bem precisa. É sempre a cidade – ou, melhor, a metrópole –, que oferece ao poeta oportunidades infinitas de multiplicar e variar seu mote perpétuo do desregramento, abrindo-lhe as portas da surpresa. Assim também, a agitação urbana provoca continuamente sua imaginação, incitando-o a inventar nexos novos e insólitos entre os seres e as coisas com que cruza em seus giros noturnos, para criar uma mitologia própria na qual o erotismo se compromete por completo com a sensibilidade cosmopolita.

Nesse sentido, a disposição lírica de Piva pode muito bem ser considerada uma atualização daquele “état de surprise” que, para Apollinaire, definia o espírito do artista moderno que flanava a esmo pela cidade.¹² Não por acaso, um dos poemas de Piazzas se introduz ao leitor a partir de uma epígrafe do escritor francês – “Une nuit de sorcellerie / comme cette nuit-ci” –, que se vale igualmente da metáfora noturna para realçar a disposição sensível de um sujeito aberto aos convites da rua. Como que oferecendo uma descrição da

12 A surpresa, diz Apollinaire em 1917, “é o maior motivo novo. É pela surpresa, pelo espaço que concede à surpresa, que o espírito novo se distingue de todos os movimentos artísticos e literários que o precederam...”. Guillaume Apollinaire, “L’Esprit nouveau et les poètes”, Oeuvres en prose complètes, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1991, Tomo II, p. 951.

insólita noitada à qual alude Apollinaire, os versos do poeta paulistano propõem:

“O coração gelado do pavão na noite
ouvindo estrelas
no vazio de um grande piano
não me surpreende agora
o sorriso de sua doce anatomia
as pernas quentes no meio da rua
todo meu rosto deslizando em lágrimas no
espelho
o negro animal do amor morreu de
fome nos acordes
finais de um peito nebuloso não outra vez
loiros fantasmas fornicando em meu olho”

13

Como se pode perceber, a “noite de bruxaria” insinuada pela epígrafe reveste-se aqui de uma tonalidade manifestamente urbana, uma vez que a cidade é o pano de fundo da cena lúbrica: “as pernas quentes no meio da rua”. O olhar do poeta para o mundo assume, dessa forma, várias perspectivas ao mesmo tempo: de um lado, mostra-se poroso e até mesmo integrado ao espaço público que se conforma à sua volta; de outro, enfatiza as sensações corporais de uma experiência lasciva, particularizada em detalhes sensíveis, tal como “o sorriso de sua doce anatomia”. A essas duas camadas, soma-se ainda uma terceira, bastante recorrente em sua literatura, que opera no sentido de amplificar a intensi-

13 Roberto Piva, “Lá fora, quando o vento espera...” in Piazzas.

dade do ato erótico para predispor o sujeito lírico ao delírio: “loiros fantasmas / fornicando em meu olho”.

Com efeito, um dos traços distintivos da obra de Piva é o olhar multifacetado, a instaurar uma visão de mundo a um só tempo social, erótica e delirante. Cumpre notar que o autor se vale justamente da alternância vertiginosa entre esses planos, muitas vezes desdobrada em sucessivas justaposições, para criar um forte efeito de tensão, típico de sua poética. Por tal razão, a vitalidade, a inquietação, o burburinho, e até mesmo um certo tumulto que seus versos manifestam com frequência, não se devem apenas aos temas recorrentes da devassidão cosmopolita, mas sobretudo ao notável pacto entre fundo e forma que estrutura a sua impetuosa lírica.

Mas a reunião dessas três dimensões tão distintas, que supõe uma equação bastante complexa na sensibilidade contemporânea, também denuncia o desafio estético enfrentado por Piva. Afinal, parece já não ser mais possível, nos dias de hoje, sustentar um discurso poético que se volte simultaneamente para as necessidades prementes do coletivo, para as inesgotáveis demandas do desejo e para as derivas sem fim da alucinação. Ou, colocando o problema em outros termos: como pode um escritor estabelecer, na atualidade, relações sensíveis entre uma tradição revolucionária de fundo libertário, o legado libertino de Sade e a herança visionária de Rimbaud, sem se apresentar como um anacrônico repetidor das fórmulas surrealistas?

De difícil resposta, essa pergunta dá a dimensão dos riscos aos quais se expõe o autor, ao mesmo tempo em que abre caminho para que se percebam os traços singulares de sua literatura. Assim, ainda que haja uma forte inspiração surrealista na escrita de Piva, sua voz poética sempre se particulariza quando comparada à matriz francesa, a começar pelo efeti-

vo abasileiramento do imaginário surreal que ela deixa transparecer. Não bastasse isso, seria preciso aludir à vocação “anarco-monarquista” declarada pelo poeta, em franca oposição às simpatias de Breton e seus companheiros pelo marxismo, sem esquecer ainda o diferencial do homoerotismo, rejeitado de forma categórica pelos idealizadores do movimento. Mais que tudo, porém, é no projeto de levar à exaustão uma demanda de radicalidade em todos esses planos que sua dicção própria ganha evidência, conferindo-lhe um lugar único também na paisagem literária do Brasil contemporâneo.

Dito de outra forma: embora aqui e acolá a obra de Piva expresse um certo conteúdo programático, bastante afinado com os arroubos libertários que marcaram os jovens da sua geração, sua tomada de partido pela anarquia acaba por prevalecer sobre a militância ideológica, instaurando um generoso espaço para a experiência da errância e o conhecimento da desordem: “eu não me apóio em nada”. Nesse estado flutuante, a sensibilidade inquieta do autor vasculha a lascívia das ruas e das alcovas, para então submetê-la ao trabalho incansável da alucinação, apostando no excesso como o único meio capaz de dar conta de uma vertigem que é a um só tempo erótica, estética e existencial.

Escrita insensata, que insiste sem cessar nas próprias obsessões, reiterando o mote transgressivo para deixar a descoberto o princípio de subversão que une definitivamente o sexo à poesia. Escrita arriscada, sobretudo para quem decidiu abraçá-la como tarefa de uma vida inteira, já que a imaginação do excesso não conhece repouso, demandando mais e mais de seus demiurgos. É sempre noite na poesia de Roberto Piva, e o poeta permanece desperto, em constante vigília.

*

COSMOCÓPULA

Natália Correia

Membro a pino
dia é macho
submarino
é entre coxas
teu mergulho
vício de ostras

O corpo é praia a boca é a nascente
e é na vulva que a areia é mais sedenta
poro a poro vou sendo o curso da água
da tua língua demasiada e lenta
dentes e unhas rebentam como pinhas
de carnívoras plantas te é meu ventre
abro-te as coxas e deixo-te crescer
duro e cheiroso como o aloendro.





Face: C
Body: B
Skin tone: Tanned
Eye color: Hi-Realism light blue
Wig color & style: Auburn unavailable
Facial hair: Clean Shaven with optional freckles
Pubic hair: Shaved
Penis Size: Large
Outfit: Not Available
Price: \$5,999.00



PORNOGRAFIA UM ARTEFATO PLURAL

Ronnie Francisco Cardoso

Ilustração: Tiago Fazito



*Meu pau no cu, na boca, eu vos meter-vos
Aurélio bicha e Fúrio chupador,
que por meus versos breves, delicados,
me julgastes não ter nenhum pudor.
A um poeta pio convém ser casto
ele mesmo, aos seus versos não há lei.
Estes só têm sabor e graça quando
são delicados, sem nenhum pudor,
e quando incitam o que excite não
digo os meninos, mas esses peludos
que jogo de cintura já não têm.
E vós, que muitos beijos (aos milhares!)
já lestes, me julgais não ser viril?
Meu pau no cu, na boca, eu vos meter-vos.
Caio Valério Catulo. In: Falo no jardim.*

Uma breve história pornéia

No princípio havia as priapéias, se buscamos fundamentalmente na tradição das letras ocidentais o que se convencionou chamar de pornografia. Sob o gênero priapéia reuniu-se um conjunto de poemas da Antigüidade relativos ao deus da fecundidade, Príapo, divindade que tem como principal característica o membro genital de tamanho exagerado e em constante estado de ereção. Ao invés da oração, é a obscenidade o culto reverente ao deus Príapo. Dentre as muitas histórias sobre o nascimento desse deus, existe uma particularmente interessante, relatada por João Ângelo Oliva Neto em *Falo no jardim: priapéia grega, priapéia latina*, por nos remeter ao tempo mítico do que é indecoroso, do que deveria estar fora de cena, mas que é forçosamente dado à luz.

Conta-se que Afrodite assumira uma beleza tão incrível que Zeus não resistiu a tanto encanto, tendo com ela um tórrido intercurso sexual. Hera, esposa de Zeus, ficou temerosa da beleza excessiva que teria um filho de seu marido com Afrodite. O rebento desses deuses poderia dominar a todos pela magnitude do fascínio que provocaria. A vigilante e enciumada deusa tratou então de lançar um sortilégio sobre o ventre de Afrodite para que a criança, filha desta deusa, nascesse disforme. Após o nascimento, quando viu a aparência obscena do filho, Afrodite procurou esconder do olhar de todos a tão horrenda criatura, levando seu filho para viver em inóspitas montanhas. Contudo, Príapo foi encontrado por um pastor, que o recolheu e, por fim, acabou devotando-lhe honrrarias. O pastor considerou que a deformação ostentada pelo deus não seria um defeito, mas um estímulo que contribuiria para a fecundidade tanto das terras como das pessoas.

Príapo tinha uma dimensão viciosa e torpe, mas também guardava valores religiosos na sua representação, como nos informa João Ângelo Oliva Neto. No fim da Antigüidade, porém, segundo o autor de *Falo no jardim*, somente a degradação ético-retórica persistiu no imaginário ocidental, após a doutrinação do cristianismo que ergueu contra o falo, a cruz. No período clássico, por mais paradoxal

que pareça, a obscenidade definia o próprio “decoro poético” de um gênero lascivo, pois a indecência moral não era uma questão que se sobrepunha à adequação estética. Como Catulo exprimiu: “A um poeta pio convém ser casto/ ele mesmo, aos seus versos não há lei. / Estes só têm sabor e graça quando/ são delicados, sem nenhum pudor.”¹ Há que se fazer, contudo, a devida contextualização do termo obsceno neste período. Segundo Oliva Neto:

Gêneros poéticos e em prosa aos quais a obscenidade é retórica e poeticamente adequada, e a positiva elaboração da matéria obscena, não dirigida contra nenhuma instituição, possibilitam afirmar que os poetas gregos e romanos da Antigüidade — eróticos, cômicos, iâmbicos, elegíacos, satíricos e priápicos — por mais salacidade que exibissem não eram pornográficos, como viriam a ser, curiosamente, entre outros os próprios editores da Priapéia no Renascimento.²

A priapéia que se desenvolveu nesse período era definida tanto pelo ritmo (o metro priapeu) quanto pela sua matéria (relacionada com as características do deus Príapo). Inicialmente, para que a priapéia se consolidasse como gênero de representação, foi necessária a estrita adequação do metro priapeu à matéria priápica, segundo modelos de composição preconcebidos. Contudo, segundo Oliva Neto, essa condição foi prontamente rompida pelos gregos helenísticos e pelos romanos que valorizavam na composição o cultivo de vários gêneros e, principalmente, o entrecruzamento desses gêneros, o qual era implementado a fim de criar novidades na representação. A pluralidade passou a ser algo desejável na criação do texto obsceno.

Pornografia x erotismo: uma questão mal colocada

Portanto, no espaço plural no qual deve ser pensado o valor estético do material obsceno, não convém isolar a pornografia e o erotismo como categorias distintas de representação. Delimitar as fronteiras entre

1 CATULO, *apud* OLIVA NETO, 2006, p.111-112.

2 OLIVA NETO, 2006, p. 99.

elas sempre foi muito complicado. Apesar das tentativas de alguns pesquisadores em separá-las, distingui-las conceitualmente, essas diferenciações não parecem ser muito convincentes e são muito pouco operacionais. Encontramos definições ancoradas em um cristalizado binarismo, estabelecidas pelo entendimento do senso comum ou mesmo limitadas pela compreensão de campos teóricos variados. A definição mais aceita estabelece a dicotomia entre sexo explícito, grosseiro e vulgar, que estaria presente na pornografia, e entre sexo implícito, nobre, galanteador, que seria da ordem do erotismo. Segundo Goulemot, no séc. XVIII, antes do surgimento do termo pornografia, a definição de erotismo abrangia tanto a noção de amor, de galanteria, como a de delírios provocados pelo desejo. E para designar os textos e imagens que visavam exclusivamente a produzir excitação sexual, eram usados os termos licenciosos e obscenos. O primeiro fazia alusão tanto à libertinagem do espírito como a de costume, já o segundo se referia a tudo que é contrário ao pudor, que se deveria evitar e esconder.

Parece que, com o desenrolar do tempo, o termo pornografia vem substituir ou incorporar todas estas acepções, até mesmo porque não há entre as definições de obsceno, erótico, licencioso e, o termo em questão, a pornografia, uma fronteira inquestionável e definitiva. Tanto é que, diante da dificuldade de estabelecer os limites entre eles, alguns pesquisadores, entre eles Lynn Hunt e Goulemot, têm optado por tratá-los como sinônimos, ainda que, em alguns momentos, ressaltem as distinções semânticas decorrentes das variações sociais, filosóficas ou morais de cada época.

De maneira abrangente, parto da idéia de que o erotismo é o conceito, estabelecido a partir da experiência de dissolução, como pensa Bataille em sua célebre obra *O erotismo*, que vai pautar a pornografia como gênero literário. Para esse filósofo, “essencialmente, o campo do erotismo é o campo da violência, o campo da violação”³.

Em sintonia com o erotismo, sugiro pensar

3 BATAILLE. 2004, p. 28.

a pornografia⁴ como um conceito dinâmico que articula todas as possibilidades da representação que põe em cena o ato sexual quando este se apresenta explicitamente ou, ainda que implícito, subtendido, mas que esteja em confronto com a moral vigente, com os interditos sociais e com o bom tom da linguagem oficial. Nessa perspectiva, o obsceno, o licencioso e o exercício lúbrico — este mais diretamente associado com o efeito de excitação sexual — são os mecanismos que fazem parte do sistema poético do qual a pornografia faz uso taticamente. De outro modo, podem ainda ser considerados como estratégias autônomas instrumentalizadas pela pornografia ou incorporados por esta para efetivamente perturbar o corpo do seu receptor.

Toda tentativa de polarização da dicotomia, quer seja entre obsceno e erotismo, quer seja entre pornografia e erotismo, insiste no equívoco de colocar a arte no alto, como elevação do espírito pelo belo, desvinculada, portanto, de uma estética que tratasse da matéria “do baixo material e corporal”, que seria da ordem do popular e não da arte. Mas seria a pornografia um gênero contrário à arte e, no caso da sua forma escrita, seria a literatura apenas seu acessório, como defendem alguns críticos, que teria como fim excitar o leitor, provocar-lhe o apetite sexual? É preciso alargar a compreensão do que é pornográfico antes que o termo seja subutilizado para designar somente produtos da indústria cultural. O procedimento metodológico utilizado aqui é o de abrir o conceito, tal como o filósofo Giorgio Agamben ampliou um termo técnico

4 A despeito da pluralidade e da indefinição do gênero pornográfico que ainda persiste nos tempos atuais, convém lembrar que o sentido de pornografia vem da combinação dos vocábulos gregos *pórné*, *és*, que significa prostituta, e de *pórnos*, aquele que se prostitui, depravado. Nesta pesquisa, interessa-me mais o elemento pospositivo da composição desta palavra, que vem do grego *grafia* — “escrita”, “escrito”. Especificamente, pode significar uma maneira de escrever, de representar, e ainda, uma convenção, uma descrição, tratado ou estudo. Há dois pontos, assim, a serem analisados a partir de sua etimologia: podemos falar do tratado da prostituição, inaugurado pelo viés moralizador, resquício da idade das luzes, e em outra direção, talvez não diretamente isenta desse contágio, mas de qualquer forma seguindo uma outra tradição, a escrita que se quer radicalmente depravada (*pórnos*), luxuriosa, obscena, catálogo de perversões, a escrita perversa.



estratégico no pensamento de Foucault — a noção de dispositivo. No gesto ampliador de Agamben, dispositivo é não só aquilo capaz de aprisionar pelas redes de poder, como é utilizado por Foucault — orientando, capturando, controlando, interceptando, determinando e assegurando os gestos, as condutas e os discursos dos seres vivos, ou seja, produzindo discursos de dominação —, mas é também o que forja a libertação, até restituir ao uso comum o que estava encoberto, perdido, subaproveitado desde que foi capturado e separado pelo próprio dispositivo. Cada dispositivo implica formas diferenciadas de apreensão e utilização, para que não se reduza a mero exercício da violência. Assim, mais do que a produção de poder, como em Foucault, o que está em jogo na proposição metodológica de Agamben é a produção de subjetivação.

Ao abandonar a filologia foucaultiana para tratar de problemas maiores vinculados à linguagem em sua relação com a subjetividade, Agamben propõe “nada menos que uma maciça divisão do existente em dois grandes grupos ou classes: de um lado, os seres vivos (as substâncias), e de outro, os dispositivos nos quais estes estão incessantemente capturados.”⁵ No necessário corpo-a-corpo com os dispositivos, o pensador constrói um conceito, que envolve principalmente uma ação política, derivado de um termo que provém da esfera do direito e da religião romana: a profanação. Em contrapartida aos dispositivos de administração dos corpos e da gestão calculista da vida, tal como observados por Foucault na consolidação do poder na Modernidade, Agamben sugere uma ação profanatória. A profanação é, então, “o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício havia separado e dividido.”⁶ Por isso, espera-se das estratégias pornográficas, quando utilizadas esteticamente como contradispositivo profanatório, uma múltipla afecção do imaginário, intervindo assim sobre os processos de subjetivação e, conseqüentemente, sobre o corpo do receptor, para que além da lubricidade,

5 AGAMBEN, 2005, p.13.

6 *Ibidem*, p.14.

atinja categoricamente suas convicções ou qualquer tipo de pensamento ortodoxo.

A profanação literária de Hilda Hilst

La profanación de lo improfanable es la tarea política de la generación que viene. (Agamben, *Profanaciones*.)

“Isto sim é que é uma doce e terna e perversa bandalheira!”⁷ Quando lançou o primeiro livro da sua trilogia pornográfica, *O caderno rosa de Lori Lamby*, Hilda Hilst se viu diante de um trabalho ambíguo, que não se enquadrava em um gênero específico, sem nome, sem definição. Para a escritora era apenas isto: bandalheiras, associadas, contudo, ao seu ressentimento com o mercado editorial. Quisera ainda fazer uma sátira ao relato bem comportado, à literatura infantil e também à própria pornografia forjada pela indústria cultural. Em entrevista concedida ao Jornal de Brasília, partiu para a provocação: “esse livro é uma banana para acordar o leitor que está dormindo. Eu quis mesmo dar essa porrada na cara. O editor brasileiro é esse nojo. Eles têm horror quando um livro tem profundidade. Quantas vezes só faltaram me cuspir na cara (sic).”⁸ O lançamento de *O caderno rosa de Lori Lamby* foi um ato político da escritora.

O Historiador Jean-Marie Goulemot, em seu ensaio sobre a recepção dos livros pornográficos do século XVIII, levanta a hipótese de que a proliferação da pornografia e a sua associação com os libelos políticos devem-se aos tempos incertos e tumultuosos, nos quais se opera uma confusão de valores que emergem como sintoma da crise do regime que antecede à Revolução Francesa. Para o autor de *Esses livros que se lêem com uma só mão*, a pornografia se associa à política revolucionária de maneira espúria, forçada, já que os textos obscenos eram consumidos, em muitos casos, como puro divertimento, fazendo parte do cerimonial das casas de prostituição, constituindo uma etapa necessária da iniciação amorosa. Era por meio deles que as principiantes aprendiam

7 HILST. 2005, p. 95.

8 HILST apud ARAÚJO, 1990, [s.p].

sobre sua profissão, também era através deles que elas incitavam preliminarmente seus clientes e ainda eram neles que os neófitos descobriam as vertigens de seus primeiros ardores. Assim, sobre os textos obscenos, conclui Goulemot:

Provavelmente, pelas relações amorosas que ele encena, ele vai de encontro a normas sociais, morais e religiosas, mas isto bastaria para nos convencer de que esta seja sua primeira finalidade? Seu leitor não tem como meta principal transgredir a regra moral. Seu desejo é outro. Adivinha-se facilmente. E pode-se imaginar, sem esforço, que os amadores de livros de segunda prateleira do século XVIII não eram necessariamente espíritos subversivos que se propunham a derrubar a ordem política e social. O anticlericalismo “passional” não conduz necessariamente à revolução, como o prova a tradição das trovas. A escrita pornográfica de um d’Argens (e, de uma outra maneira, a do próprio Sade) mostra bem que a subversão moral ou religiosa deve-se a uma adjunção filosófica e não é unicamente da alçada do texto pornográfico.⁹

Segundo o historiador, a literatura que trata da representação ficcional da sexualidade conhece no século XVIII um sucesso e uma notoriedade até então jamais alcançados. Até mesmo os autores renomados passaram a escrever livros eróticos pressionados pela necessidade financeira. Assim, o romance pornográfico não parou de evoluir (ou de transformar-se) utilizando os mesmos mecanismos de construção do romance contemporâneo, tornando-se, dessa forma, um lugar de troca, de confluência de estilos e de procedimentos narrativos. Contudo, para Goulemot, o que se ganhava em filosofia, em virtuosidade narrativa e possibilidades estéticas, perdia-se em eficácia propriamente pornográfica, isto é, sua capacidade de ativar o imaginário e excitar o corpo do leitor. Goulemot pensa que o que está em jogo na pornografia só é literário acessoriamente, pois o objetivo primeiro da pornografia é o de excitar o leitor. Como lembra numa

evocação a Rousseau, os textos obscenos são “estes perigosos livros que uma bela Dama de qualquer parte do mundo considera incômodo, pelo fato de que só podemos, diz ela, lê-los com uma das mãos.”¹⁰

Mas essa visão de Goulemot é só parte da história, não há nenhuma comprovação definitiva que postule a exclusividade ou uma ordem de prioridade, ou separação, entre a excitação sexual e a perturbação estética e literária. O aspecto lúbrico não pressupõe nem mesmo uma desvinculação da provocação moral e política. Segundo a pesquisadora Lynn Hunt, no princípio do período moderno, frequentemente a intenção do autor pornográfico era criticar ao mesmo tempo as relações sociais e sexuais. Os relatos de conversas sobre prostitutas ou entre prostitutas — artifício favorito da pornografia moderna inicial — eram usados para revelar a hipocrisia das convenções morais. Hunt observa que a descrição da devassidão e das orgias em bordéis era uma estratégia recorrente para atacar e ofender os aristocratas e os clérigos da época, esses eram os personagens recorrentes dos relatos obscenos. Como exemplo, a historiadora lembra os panfletos pornográficos que circulavam na França, no final do século XVIII, com relatos de detalhes das supostas orgias da rainha Maria Antonieta com aristocratas e padres.

O fracasso dos procedimentos literários na pornografia

O surgimento da pornografia é simultâneo à cultura do material impresso. O seu crescimento no século XVIII e XIX está diretamente associado com o próprio desenvolvimento do romance, como pensam alguns pesquisadores, entre eles, o próprio Goulemot. No entanto, segundo a organizadora do livro *A invenção da pornografia*, o material obsceno e licencioso, como categoria estética, aparece já no século XVII, tendo todos os traços do que será desenvolvido ao longo da Modernidade sob a denominação de pornografia:

Quase todos os temas da prosa pornográfica posterior estavam presentes

10 ROUSSEAU apud GOULEMOT, 2000, p.59.

“Ao fracassar, Hilda Hilst pôs sob suspeita a própria definição do termo pornografia, rompendo com a aparência de puro, de sensualidade, inebriamento e excitação associados ao gênero”.

na década de 1660: o objetivo consciente de despertar o desejo do leitor, a exposição de material autêntico sobre sexo em oposição às convenções hipócritas da sociedade e ao domínio da Igreja e — como elemento novo no século XVII — a catalogação das “perversões”, consideradas variações diversas do prazer moral e autojustificadas (mesmo quando algumas dessas perversões eram supostamente condenadas). Tais aspectos, tanto quanto o aparecimento da libertinagem como um modo de pensar e agir, foram relacionadas à ênfase no valor da natureza e dos sentidos como fontes legítimas. Desde o início, a pornografia mantinha laços estreitos tanto com a nova ciência quanto com a crítica política.¹¹

Doravante, a pornografia como um sistema estético já estabelecido desenvolve e repete à exaustão, ao longo da Modernidade, certos procedimentos narrativos visando exclusivamente o horizonte de expectativa do leitor. Determinava-se assim a sua automatização ao se consolidar uma forma. Mas nem mesmo a pornografia existe por si só, oferecendo a cada observador, em diferentes épocas, um mesmo aspecto da sua concepção estética. É o rompimento com os procedimentos acomodados da narrativa obscena que veremos adiante a partir do fracasso do projeto pornográfico de Hilda Hilst.

Como observa Jauss, um sistema estético “só logra seguir produzindo seu efeito na

11 HUNT, 1999, p. 31.

medida em que sua recepção se estenda pelas gerações futuras ou seja por elas retomada — na medida, pois, em que haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la.”¹² Talvez por isso, Hilda Hilst, quando já era uma renomada escritora, reconhecida pela crítica entre os maiores poetas e ficcionistas contemporâneos, resolveu romper com o horizonte de expectativa, tanto do leitor do gênero pornográfico, quanto do seu próprio leitor, ou mesmo da crítica literária brasileira, ao problematizar a concepção do que se imaginava como pornografia. Contudo, por motivos diferentes, a crítica especializada, os leitores de pornografia e o próprio mercado editorial vão determinar, cada um a seu modo, o fracasso do projeto pornográfico da escritora sem perceber a questão que está sendo colocada.¹³

A trilogia pornográfica da escritora fracassou tanto na sua intenção pornográfica quanto comercialmente, sendo que a segunda hipótese pode ser considerada como uma consequência da primeira, isto é, em suma, o que conclui Azevedo Filho em seu livro *Holocausto das Fadas*. Nessa perspectiva, fracassa a pornografia como gramática de figuras obscenas e como exercício lúbrico,

12 JAUSS. 1994, p.
13 Cabe ressaltar que o último volume da trilogia obscena, *Cartas de um sedutor*, teve mais de mil exemplares devolvidos à Editora Paulicéia, em 1995. Mesmo os dois primeiros volumes da trilogia não tiveram uma tiragem significativa em relação aos livros comerciais, não obstante a grande repercussão em que estavam envolvidos na época do lançamento.

94 9 GOULEMOT, 2000, p. 85.

“Querer dominar a excitação sexual do leitor: esse é o ponto, parece-me, que faz a pornografia fracassar como empreendimento literário”.

fracassa o desejo da escritora em ter sua obra lida por um grande público, até mesmo porque não houve um investimento mercadológico. Contudo, e este é o ponto mais relevante deixado de lado pelo autor de *o Holocausto das Fadas*. Ao fracassar, Hilda Hilst pôs sob suspeita a própria definição do termo pornografia, rompendo com a aparência de puro, de sensualidade, inebriamento e excitação associados ao gênero. Assim, paradoxalmente, o fracasso do projeto de Hilda Hilst irá reanimar e atualizar toda uma discussão sobre o sentido e os efeitos da pornografia, possibilitando uma “mudança de horizonte” na recepção do texto pornográfico, a partir de um distanciamento crítico do que até então se produziu para excitar o leitor. Como observa Jauss:

Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova — cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma “mudança de horizonte” —, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das reações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia).¹⁴

A definição excludente de pornografia

14 JAUSS, 1994, p. 31.

e literatura, dentre outras razões menos pontuais, baseia-se fundamentalmente na alegação de que o propósito da primeira é a indução da excitação sexual como único objetivo, contrariando, portanto, o tranqüilo e desapaixonado desenvolvimento da arte. A crítica parte do princípio de que há uma boa e uma má pornografia. Entretanto, polariza-se uma discussão sob os efeitos da sua leitura, contrapondo a produção artística do material obsceno que se oferece ao leitor de forma voluptuosa e lúbrica à linguagem pornográfica considerada inábil, grosseira, suja e insípida. Mas se pode falar em valor artístico, além do puramente sensorial, na avaliação estética que se fez, ou que pode ser feita, da pornografia? Afinal, o que é literário na pornografia? No julgamento crítico corrente, a produção literária seria plural, enquanto o material pornográfico seria unívoco. Por isso, nessa perspectiva, a pornografia seria apenas um subgênero que só desqualificaria qualquer empreendimento literário, já que ficou reduzida a algumas palavras de ordem do tipo faça isso, faça aquilo e a uma gramática de figuras obscenas que têm tão-somente a intenção de atender ao “horizonte de expectativa” do leitor.

Querer dominar a excitação sexual do leitor: esse é o ponto, parece-me, que faz a pornografia fracassar como empreendimento literário. A escrita não resiste à gramática neutralizada do sexo. Tudo já se sabe, tudo já se espera, portanto, a pornografia se rende a sua instrumentalização, que, com justiça, poderíamos chamar de “arte culinária”.

Limitar a linguagem pornográfica às funções elementares de comando e de descrição para excitar o receptor seria efetivamente uma forma de reduzi-la, já que ela se torna mero entretenimento. Assim, não haveria nesse sistema estético nenhum interesse por procedimento literário, a ponto de haver uma inversão, ou contaminação metonímica, no qual a pornografia torna-se sinônimo de indústria cultural, sendo o principal instrumento de persuasão desta. Para redefinir a noção de pornografia é preciso, portanto, perturbar o horizonte de expectativa da recepção.

Para o filósofo Giorgio Agamben, profanar é restituir ao livre uso, e à propriedade dos homens, aquilo que foi separado pela consagração. É uma tarefa política por excelência dentro do contexto capitalista em que vivemos, no qual cada coisa é exibida separada de si mesma pelo espetáculo e pelo consumo, impedindo-nos um uso de fato. Segundo Agamben, o que não pode ser usado fica consignado ao consumo ou à exibição espetacular. Os dispositivos capitalistas nos impedem o uso, a ponto de na sua configuração religiosa, em sua fase extrema de espetacularização do consumo, esse sistema econômico aponta, através da pornografia, para a criação de algo absolutamente improfanável. Contudo, o autor propõe que a profanação do improfanável seja uma tarefa política da geração por vir. Mas isso requer procedimentos especiais: é preciso arrancar dos dispositivos capitalistas o uso que eles haviam capturado. Para tanto, não é suficiente abolir, cancelar ou transgredir os dispositivos de normatização, há que torná-los inoperantes.

Para tornar a pornografia sem efeito no regime sagrado do capitalismo, é preciso antes resgatar o seu conteúdo esquecido, deixado de lado pelos dispositivos econômicos. No caso da trilogia hilstiana, não bastava fazer uma crítica à pornografia, era preciso fazer um movimento de retorno afirmativo a ela. Assim, nomear o que escrevia de pornográfico foi o primeiro gesto profanatório da escritora. Categoricamente, é como ato político que Hilda Hilst vai nomear a sua “doce e terna e perversa bandalheira”

de pornografia.

Poder-se-ia desconsiderar o nome, duvidar da sua justeza, da propriedade do termo para qualificar o trabalho da escritora. Entretanto, a ação política é desencadeada a partir do momento em que Hilst nomeia a sua criação de pornografia. Em princípio, para a escritora, esse era um só nome, sem uma definição conceitual clara, assim como se estivesse inflado de conteúdo informe ou esvaziado de significação precisa, o que dá no mesmo. Hilst ressaltava, em entrevistas publicadas na época, a imprecisão da noção de pornografia:

Escrever pornografia, ou melhor, sois dizeis pornografia, porque ninguém sabe o que é isso mesmo... Você não pode dizer que uma coisa é suja, imunda, sem falar de você mesmo, porque tudo só depende do seu olhar. O olhar que vê um quadro, que lê um livro é que se diz ou se sente pornográfico. Por exemplo, se uma criança vê um ato sexual ela pode simplesmente não achar nada, pode achar bonito, pode pensar que estão brincando... Então é difícil dizer o que é pornografia. Eu sei que os meus amigos dizem que fracassei no Teste de Colo.¹⁵

Contudo, seu trabalho literário se viu chamado a responder ao gênero pornográfico ou, no mínimo, a construir um diálogo possível com o referido gênero. A maioria dos críticos optou por chamar a ficção da escritora de “erótica” ou “obscena”. Mas a escritora já havia comprometido a sua produção literária com a linguagem obscena, à primeira vista, estabelecendo uma relação espúria. Parecia que profanava assim seu trabalho literário nomeando-o de pornografia. O artigo da jornalista Fernanda Scalzo, publicado logo após o lançamento de *O caderno rosa*, sintetiza as primeiras discussões sobre o projeto literário da escritora e as incompreensões em torno dele. O título já é sintomático: “Hilda Hilst vira pornógrafa para ser conhecida e vender mais.” A escritora diz à jornalista que decidiu se tornar uma pornógrafa de primeira linha para se livrar da maldição de não ser lida. E acrescentou com humor: “você sabe que a

15 HILST. 1991, [s.p.].

pornografia é difícil de escrever, ainda mais aos 60 quando você esqueceu praticamente tudo.”¹⁶

Certa perplexidade pautou os comentários críticos nos principais cadernos de cultura, pois a autora de *O caderno rosa* de certa forma profanava um espaço sagrado: o literário. Hilst realmente maculou esse lugar. O ato de profanação que ecoou na mídia e entre seus leitores serviu, num primeiro momento, para sua obra ser conhecida por um público maior. No entanto, a provocação da escritora causou, como contrapartida, uma certa indignação em muitos de seus admiradores, afinal não se transgride um espaço impunemente. Muitas perguntas vieram do incômodo criado por Hilda Hilst. Nas possíveis respostas, um trabalho arqueológico pôde ser feito, para não só abrir as possibilidades da pornografia, que foram sedimentadas no contexto da indústria cultural, como também deslocar a pornografia de sua gramática. Como dispositivo capitalista, a normatização do pornográfico, ao mesmo tempo em que determina a forma do seu consumo, descarta o que não foi experimentado para não se correr risco. Para os pensadores críticos da indústria cultural, no contexto da massificação, “o prazer acaba por se congelar no aborrecimento, porquanto, para continuar a ser um prazer, não deve mais exigir esforço e, por isso, tem de se mover rigorosamente nos trilhos gastos das associações habituais”¹⁷.

No primeiro momento não se aprofundou a discussão da aplicação conceitual dos termos erótico, obsceno e pornográfico à trilogia de Hilda Hilst aos livros *O caderno rosa de Lori Lambi*, *Contos d’escárnio: textos grotescos* e *Cartas de um sedutor*. A indignação corrente se restringia a questionar como uma escritora séria, que já havia publicado obras de reconhecido valor literário, elogiada por seu trabalho singular com a linguagem, reconhecida entre os maiores escritores da língua portuguesa, admirada por muitos intelectuais e lida somente por um seletor público exigente, como poderia se render às facilidades da pornografia. Julgavam não ser

possível fazer literatura com e para o baixo-ventre sem cair nas repetições enfadonhas, nos estereótipos e obviedades atribuídas ao gênero pornográfico.

Cascata do erotismo: a pornografia, o licencioso e o obsceno

Encontramos em todas as concepções binárias que definem pornografia, erotismo, obsceno e licencioso a herança logocêntrica de elaborar conceitos como pares de opostos. Todos os teóricos que insistem neste método não percebem como cada termo, além de se sustentar fragilmente em contraposição ao outro, pode não ser uma oposição pura e simples e só superficialmente deixaria apresentar-se em combinação binária. A definição desses termos envolve uma dinâmica, fora até mesmo de uma linearidade histórica, que não se movimenta em relação a polaridades, mas sim desdobrando-se em continuidade complexa, como a fluência de uma queda d’água. Cabe pensar, assim, o conceito de pornografia tal como o processo que Hans Ulrich Gumbrecht chamou de “cascata de modernidade”. Segundo o teórico, como cascatas, os diferentes conceitos de modernidade e modernização “parecem seguir uma ao outro numa seqüência extremamente veloz, mas, retrospectivamente, observa-se também como se cruzam, como os seus efeitos se acumulam e como eles interferem mutuamente (difícil de escrever) de simultaneidade.”¹⁸

No contexto atual da modernidade, e em consonância com esse processo descrito por Gumbrecht, vislumbramos um problema mal colocado na demarcação do que é pornografia. Esta não se opõe ao erotismo, muito menos ao obsceno e ao licencioso. A definição dos limites entre eles parte de uma falsa proposição advinda das dicotomias clássicas da Metafísica Ocidental. Não existe oposição entre eles, já que cada termo solicita o outro na sua abrangência semântica. Há que se ressaltar que a relação não é de complementaridade, pois um não depende do outro para ter sentido, mas também não se excluem mutuamente. Na relação entre os termos existe um jogo suplementar de substituição ou acréscimos de sentidos,

¹⁸ GUMBRECHT. 1998, p.

“

”

“Em um contínuo movimento erótico, na trilogia pornográfica de Hilda Hilst, a linguagem literária e as figuras obscenas, os exercícios lúbricos e a impostação licenciosa se revezam, embriagam-se, tocam-se mutuamente”.

no qual o erotismo é o suplemento que desloca ou abala qualquer fechamento. O suplemento, acrescenta-se, é um excesso, uma plenitude enriquecendo uma outra plenitude, a culminação da presença. O obsceno e o licencioso são excessos solicitados estrategicamente pela pornografia. Justamente por isso, por excederem um ao outro e, ao mesmo tempo, não se fecharem semanticamente, é que parecem confundidos em alguns estudos, ora abordados como sinônimos, ora apresentados em oposição conceitual.

Ademais, ao ser reivindicado em toda a sua potencialidade, o conceito de erotismo desloca qualquer polarização. Com efeito, o fenômeno erótico é aquele que primeiro escapa a qualquer proposição binária, já que é sempre solicitado pelos outros termos, não favorecendo assim qualquer definição estabelecida através de uma combinação dual. Em relação à pornografia, ao licencioso e ao obsceno, o erotismo é justamente

o mecanismo que resiste e não se deixa capturar por uma lógica complementar. Como nos lembra Bataille, “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite”¹⁹. É o que encontramos, por exemplo, na experiência interior de dissolução, da violência interna, tão extrema e intensa, que o indivíduo vivencia em certas situações limites. No excesso que o licencioso e o obsceno trazem à pornografia, o erotismo é a força constantemente solicitada ou afastada: como está no campo da violência e da violação do próprio sujeito, resguarda forçosamente um potencial profanador.

Por sua vez, dentre as várias definições dos termos licencioso e obsceno, cabe absorver neste ensaio somente o excesso que cada termo traz. Mesmo no conteúdo manifesto da glosa, na demarcação dicionarizada, algo da etimologia resiste como traço, ou como risco, de onde podemos resgatar o excesso que suplementa o gênero pornográfico. *Lic*

¹⁹ BATAILLE, 2004, p. 202.

¹⁶ SCALZO, 1990, [s.p.].

¹⁷ HOKHEIMER e ADORNO, 1985, p.128.

“o ato obsceno configura-se como a perturbação ou violação da organização sagrada do corpo, pois transgride as proibições oculares”.

é um elemento antepositivo de composição do verbo latino *licet*, que significa: “ser permitido”, “ser lícito”, “ser fácil”, “ser possível”. A cognação latina deste elemento, além de incluir as palavras *licentia*, *licitus* (que significa permissão, o que é legal, legítimo), desdobra-se ainda em *lincens* (denominação do que é demasiado livre, desordenado) e *licentious* — defeituoso, o que é contra as regras. Assim, numa dupla acepção, é o legal, o legítimo, mas também é o demasiado livre, o que vai contra as regras. Portanto, se estas acepções não chegam a configurar uma oposição, podemos postular aqui a legitimidade do que vai contra as regras, ou mesmo a propriedade do que é defeituoso, desordenado e demasiado livre na literatura. No licencioso, trata-se ainda de ter acesso ao sentido que se opõe de maneira ostensiva à interdição.

A constituição do termo obsceno não é menos complexa. Alguns autores, entre eles Havellock Ellis e D. H. Lawrence, têm insistido numa proposição instigante de pensar o obsceno como algo “fora de cena”. De certa forma, essa idéia se relaciona com a idéia de dar visibilidade ao que deveria estar escondido. Lawrence chega a considerar que, como ninguém sabe definir com precisão o significado de “obsceno”, deveríamos supor que derivou de obscena: aquilo que não pode ser colocado em cena. Por outro lado, as palavras latinas *obscēnus* e *obscenae* representam aquilo que conduz ao mau augúrio ou que carrega tal vaticínio. Ao longo do tempo, passou a denominar, na linguagem corrente, o aspecto frio ou horroroso de um objeto que se deve evitar ou esconder, porque é impuro ou porque pode ferir o pudor. Na decomposição dos termos *ob-sceno* surge uma outra variável que revela algo da estratégia do gênero pornográfico, *ob* é uma preposição latina que pode ter o

sentido de “por”, “por causa de”, “para”, “diante de”. Assim, na pornografia, há o movimento estratégico de colocar diante da cena, *ob-sceno*, dar a ver a nudez, por no espaço específico de uma arte a cena sexual. Ganha visibilidade tudo o que uma sociedade quer esconder, pois são colocados no palco os objetos impuros, encenando assim, dramaticamente, o contínuo ato de profanação que a sexualidade requer.

O desnudamento é ação decisiva na obscenidade. É uma estratégia de comunicação que se opõe à ocultação. Como pensa Bataille, “a nudez sempre arruína o decoro que as roupas nos conferem.”²⁰ Portanto, o ato obsceno configura-se como a perturbação ou violação da organização sagrada do corpo, pois transgride as proibições oculares. Este movimento de desnudamento é contrário, em termos míticos, à ação de Sem e Jafé, filhos de Noé, que cobrem o rosto para não ver a nudez do pai. O filho que transgrediu a proibição ocular teve toda a sua descendência amaldiçoada:

Noé, que era agricultor, foi o primeiro a plantar uma vinha. Bebeu do vinho, embriagou-se e ficou nu dentro da sua tenda. Cam, pai de Canaã, viu a nudez do pai e foi contar aos dois irmãos que estavam do lado de fora. Mas Sem e Jafé pegaram a capa, levantaram-na sobre os ombros e, andando de costas para não verem a nudez do pai, combriaram-no. Quando Noé acordou do efeito do vinho e descobriu o que seu filho caçula lhe havia feito, disse: “Maldito seja Canaã! Escravo de escravos será para os seus irmãos.”²¹

Em um contínuo movimento erótico, na

20 BATAILLE, 2004, p.266.

21 BÍBLIA, 2000, 7, 20-25.

trilogia pornográfica de Hilda Hilst, a linguagem literária e as figuras obscenas, os exercícios lúbricos e a impositação licenciosa se revezam, embriagam-se, tocam-se mutuamente. É a relação possível entre as figuras libidinosas e a grafia que é colocada em cena na pornografia da escritora de *O caderno rosa de Lori Lamby*. A qualidade literária da pornografia em Hilda Hilst está justamente em fazer o intercâmbio metonímico entre *logos* e *eros*. Essa relação foi sintetizada por Deleuze através do termo “pornologia”, que designa uma “linguagem erótica que não se deixa reduzir às funções elementares de comando e de descrição”²². Na acepção criada pelo autor de *Apresentação de Sacher-Masoch*, “a literatura pornológica antes de tudo se propõe a colocar a linguagem em relação com o seu próprio limite, como uma espécie de ‘não-linguagem’ (a violência que não fala, o erotismo de que não se fala).”²³ Trata-se de mostrar assim que a própria linguagem é erótica em si mesma.

Especificamente na trilogia obscena de Hilda Hilst, o *strip-tease* ou metalinguagem da linguagem erótica é colocado em cena a todo momento. Para tanto, foi necessário desnudar o texto, mostrar seus bastidores continuamente, ao mesmo tempo em que o despedaça com várias interrupções, quer seja imiscuindo um gênero no outro, forjando insuspeitas combinações, quer seja imbricando diferentes pensamentos e estilos dos personagens através dos quais o texto ganha corpo. A escritora pratica aquilo que Barthes considerou como uma “violência metonímica”, pois justapõe no corpo do seu texto fragmentos distintos, até mesmo “pertencentes a esferas de linguagem geralmente separadas pelo tabu sociomoral.”²⁴ Nessa perspectiva, não é erógena somente a imagem potencializada pela palavra, mas também, e principalmente, é o próprio corpo da linguagem que se apresenta como texto que é erotizado. Novamente sobressai, em tal perspectiva, o aforismo batailliano de que “o sentido último do erotismo é a fusão, a supressão de limites”²⁵. Quem quiser comprovar tal

22 DELEUZE. 1983, p. 21.

23 *Ibidem*, p. 26.

24 BARTHES. 2005, p.

25 BATAILLE, 2004, p. 202

aventura erótica, que comece imediatamente a ler a trilogia pornográfica da “Obscena Senhora Hilst”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

ARAÚJO, Celso. “Inocência escandalosa”. *Jornal de Brasília*, Distrito Federal, 24 maio 1990, p. s/p. _____ . O que é um dispositivo?. *Outra travessia*: Revista de Literatura, Florianópolis, n.5, pp. 9-16, 2005.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. São Paulo: Arx, 2004.

BÍBLIA SAGRADA: nova versão internacional. A.T. *Gênesis*. São Paulo: Editora Sociedade Bíblica Internacional, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Apresentação de Sacher-Masoch*: o frio e o cruel. Rio de Janeiro: Livraria Taurus Editora, 1983.

GOULEMOT, Jean-Marie. *Esses livros que se lêem com uma só mão*: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

HILST, Hilda. *Cartas de um sedutor*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Contos d’escárnio: textos grotescos*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *O caderno rosa de Lori Lamby*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. “Delícias e fúrias”. *O Capital*, Sergipe: ano 1, n. 0, jul. 1991. Entrevista concedida a Araripe Coutinho, pp. 08- 09 .

HOKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. *Dialética do esclarecimento*: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

HUNT, Lynn (org). *A invenção da pornografia*: obscenidade e as origens da modernidade. São Paulo: Hedra, 1999.

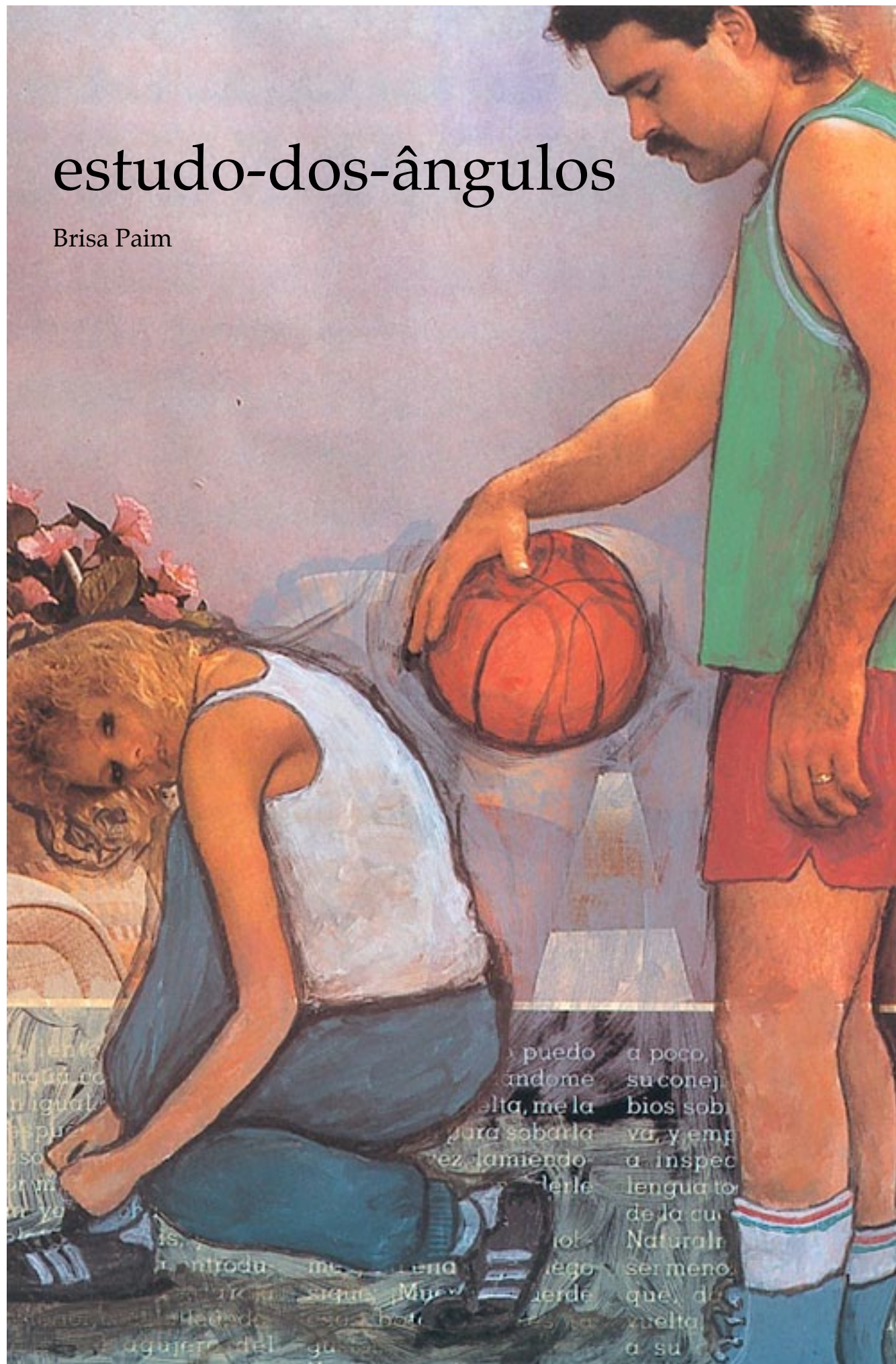
JAUSS, Hans. Robert. *A história da literatura como provocação à teoria da literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1994.

OLIVA NETO, João Ângelo. *Falo no jardim*: priapéia grega, priapéia latina. Cotia: Ateliê editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2006.

SCALZO, Fernanda. Hilda Hilst vira pornógrafa para se tornar conhecida e vender mais. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 maio, s/p, 1990.

estudo-dos-ângulos

Brisa Paim



da primeira semi-reta

Gordissimamente. Farta. Cheia de fulgores. Assim eu nasço assim me mato também um bocado derretendo-me toda nos baixos das cinturas ai ai derretendo-me nas coisas escorrendo-me nos oblíquos. ai. Derrotando-me rente. Na cona ensimesmada. Te dizendo algos de comeres engasgando também, na garganta. Te roubando o susto. a cor. E olhando eu digo FARTA. Lançada aos tocares. Abro-me para que vejas a minha face rota.

VÊS? Abro-me para que graves.

Olha-me. Não como a uma uva uma amorinha. OLHA-ME o avesso. Devora de mim o opiato – COME-me LOBO. enorme nos lançares. Nos tiros arremessos. COME-ME nas fibrosas carnes. Nas vértebras. Nas costelas. Nas rezas. FARTA-TE límbico nos deitares. COME-ME nos arranques e nas subidas. Também nos despencares.

Deita-me grosso a gorda saliva.

Mira-te nos altares. Faça liga-me sobe-me grande as línguas. Sou de timbres e de sabres. d'almoços e de lidas. De convexos trajares. De cínicas medidas. De azulos olhares. Trepame ovo as nodosas fitas.

COME-ME sólido as dobradas carnes.

Mira-te, que te evoco. Que te trago. Que te enrolo nos muitos cabelos que da medula me despencam. Que te trago nos crespos e nos cachos. Que t'evolo e te laço. MIRA-TE, sou d'eternos cantares. Stou há muito para melodias, stou nesta para olhares. CALA-ME a profanada grande boca. A quina. Perigosa e muda saída. DEITA-ME as correntes as grades. Ou MIRA-TE, então, neste abismo no buraco que te toca oferecido

a deflagrada rota.

MIRA-TE nos côncavos.

e nos largos.

Adormece nos sopros.

sincopados.

MORRE, turvo, nos ritmos. MIRA-TE, ansioso, nos pátios

FARTA-TE.

Dos sabores, prova. deflagrada rota. Sorve dos jantares. Serve no teu prato as zonas coloridas. Enche teu copo das doçuras dos silvos – ABRE-me LOBO a garganta idílica. MOSTRA-ME. MORA, turvo, nestes lares. De vermelha grande glote. D'helenos e de frades. Putanas, castos sítios. Maternas sujosições. DERRETE-ME. MACHUCA-ME os cantos. as pontas os bicos. As sílabas. Os polegares.

Os lados. INVERTE-ME,

TORCE-ME cruel os proibidos. LANÇA-ME aos corvos.

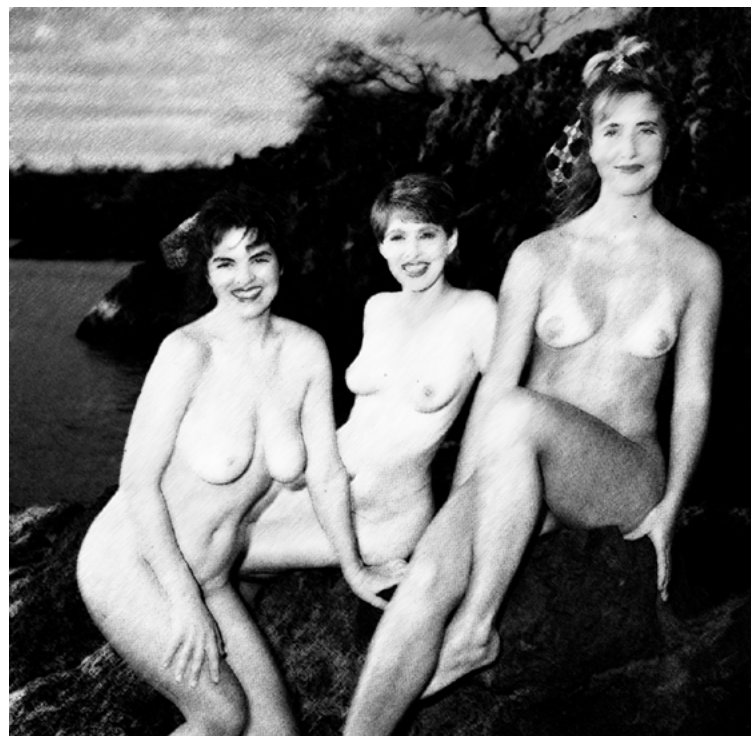
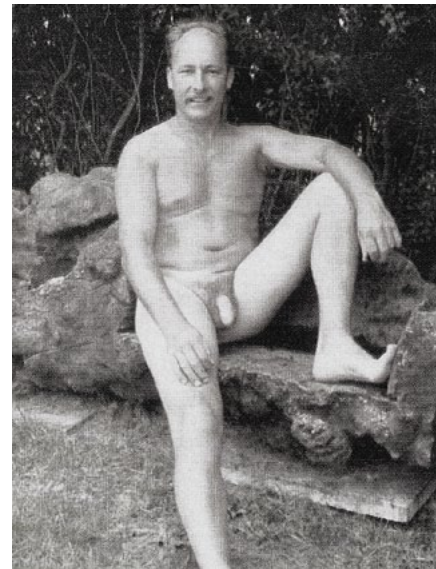
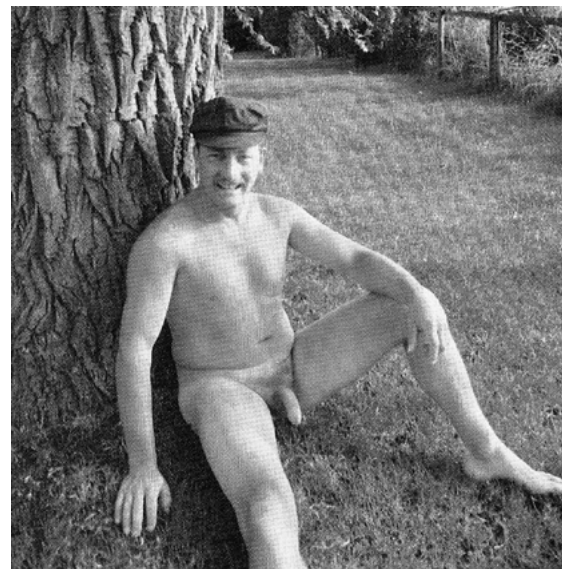
aos solares. Antessalas. À infância.

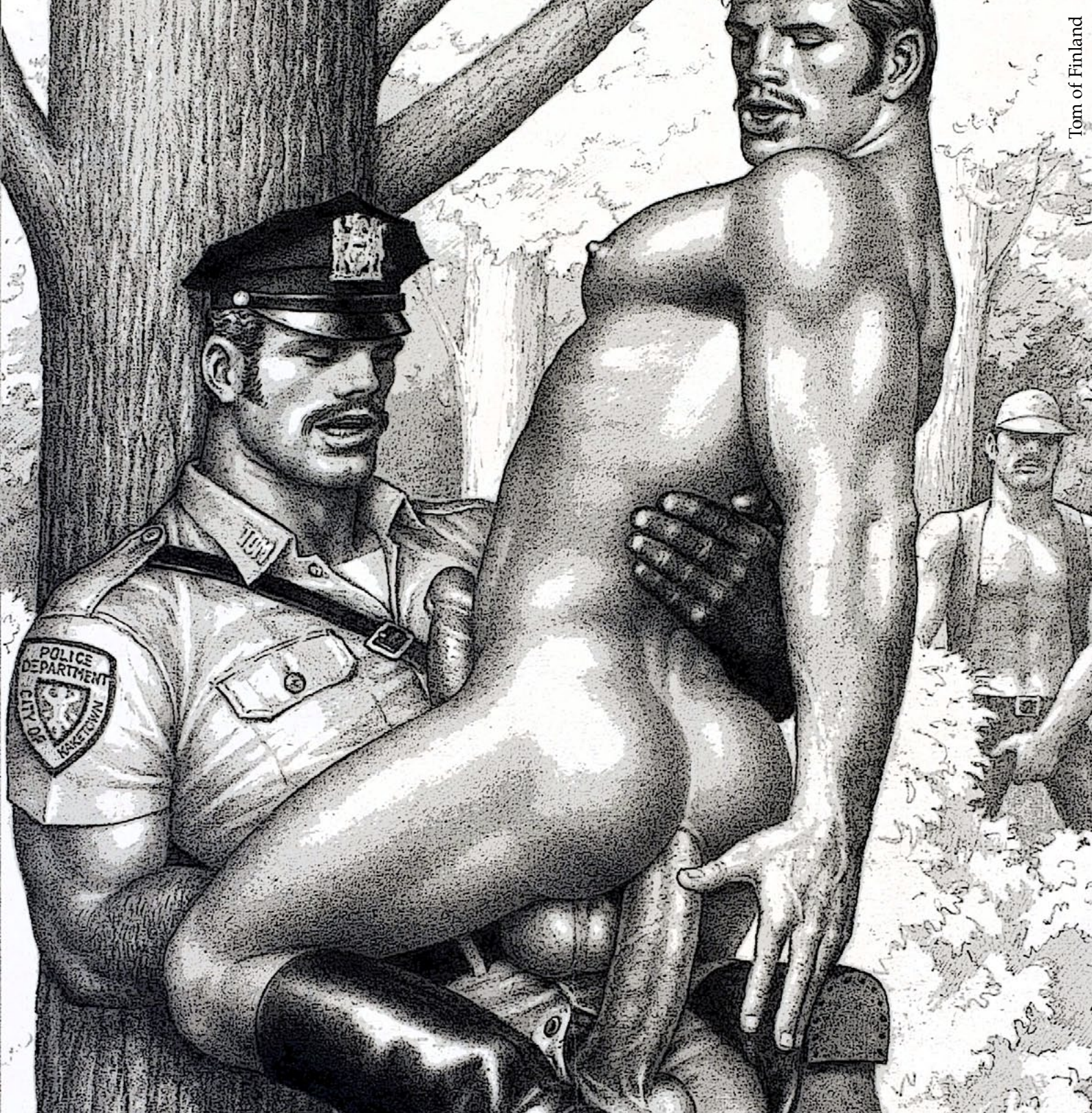
DEITA-ME

espáduas. palmas. Plantas:

MORDE-ME.

VÊS? Abro-me para que graves.





OS DESPREZADOS

A AGRESSÃO MASCULINA NOS
VÍDEOS PORNÔS E OS PROCESSOS DE
IDENTIFICAÇÃO E DIFERENCIAÇÃO NA
CONTEMPORANEIDADE

Edílson Brasil de Souza Júnior (Júnior Ratts)

Os filmes pornográficos contêm em suas tramas aspectos que, captando as expectativas do espectador, completam o sentimento de realidade do mesmo, ao apresentarem histórias que reforçam binômios essenciais ao processo de identificação e diferenciação. Mas, se a intenção principal desse produto midiático é a obtenção de prazer instantâneo por meio do simulacro sexual percebido como real, a partir da manutenção dos estereótipos de comportamento sexual, por que a agressão é tão recorrente nesses materiais? E por que, no caso dos filmes gays, essas ações de violência física e/ou verbal são geralmente direcionadas aos homens em posição sexual passiva? É sobre essas questões que o trabalho pretende dialogar, tendo como base as reflexões acerca da sexualidade masculina e dos processos de identificação e diferenciação na contemporaneidade.

O homem e o sexo, o feminino e o medo

No século que começa, da mesma forma como no que terminou, a sensibilidade exige do homem uma transparência emotiva para que ela – a sensibilidade – se mostre e finalmente possa mudar alguma coisa nessa ordem ultrapassada de repressão, imposição e agressão, geradas em nome da auto-afirmação viril. Por isso mesmo, “a época atual é o primeiro período em que os homens estão descobrindo que eles próprios são homens, ou seja, possuem uma ‘masculinidade’ problemática [...]” (BADINTER, 1993, p. 5).

E dentre os vários problemas acerca dessa sexualidade que se questiona e se descobre, um deles faz-se extremamente necessário comentar nesse trabalho: a aceitação – ainda que a contra-gosto, algumas vezes – da feminilidade como característica inerente ao gênero masculino. Isso porque “tanto no interior como no exterior de si próprios, os homens teriam necessidade ao mesmo

tempo de masculinidade e de feminilidade, ainda que isso ocorra em graus diversos e por motivos diferentes.” (DORAIS, 1994, p. 48). Boris também comenta esse aspecto da sexualidade masculina ao mencionar que apesar do homem ter as mesmas necessidades psicossociais da mulher [...] a ilusão viril, ainda em grande parte, continua proibindo e limitando o homem na expressão de suas reais necessidades e na adoção de algumas atitudes verdadeiramente humanas. (2002, p. 46).

Daí que, como consequência do exercício da virilidade (em seu sentido negativo), essa necessidade pelo feminino ainda não seja aceita pela maioria dos homens, sendo muitas vezes mal interpretada e, a partir dessa incompreensão, excluída das práticas sociais e sexuais masculinas. Por conta ainda da tentativa de exclusão da feminilidade, atos de agressão podem ser investidos contra indivíduos que tragam em si a representação do feminino, como é o caso dos homossexuais.

Ver um homem efeminado desperta enorme angústia em muitos homens, pois desencadeia neles uma tomada de consciência de suas próprias características femininas [...] que eles consideram um sinal de fraqueza (BADINTER citada por NUNAN, 2003 p. 92).

É por isso que alguns homens, na tentativa de reprimir seus desejos ligados ao feminino (e suas variantes), a partir de uma “demarcação de terreno” entre eles e os sujeitos sociais que representam esses desejos, utilizam-se da violência contra si

“os homossexuais se tornam uma ameaça não por violar tabus sexuais, mas por ir contra normas de gêneros”

(auto-repressão) e principalmente contra o próximo (espancamento de homossexuais, por exemplo). Violência que pode ser física, mental, verbal e, até mesmo, audiovisual (através da visualização da agressão masculina contra mulheres e outros homens em produtos midiáticos, como os filmes pornográficos). Enfim, porque sentem que ao se aproximarem do feminino e suas representações, correm o risco de perder sua virilidade e também outros aspectos significativos de seu gênero é que diversos homens se valem da força física e da imagem da força física para se auto-afirmarem. “O cotidiano dos homens não é constituído de estimulação, contato e expressão imediata do que sentem, mas, ao contrário, da disciplina do sentir e do condicionamento a comportamentos estereotipados viris e agressivos.” (NOLASCO, 1995, p. 46). Bourdieu continua o pensamento de Nolasco ao afirmar que “[...] a virilidade tem que ser validada pelos outros homens, em sua verdade de violência real ou potencial, e atestada pelo reconhecimento de fazer parte de um grupo de ‘verdadeiros homens’.” (2002, ps. 66 e 67).

O cotidiano masculino é, pois, formado por uma série de privilégios sociais e por uma constante (auto) repressão emocional¹ (que gera, como consequência, uma perda afetiva²), administrada a partir de regras de

1 “O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõem a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade.” (BOURDIEU, 2002, p. 64);

2 “A liberdade social conferida aos homens não

conduta social presentes principalmente nos discursos que permeiam a vida em sociedade. O que demonstra que “um homem não escolhe o que ele quer ser, isto já foi feito socialmente, e a ele resta senão conformar-se e endossar [...] o que compreende pelo significado de ser um homem.” (NOLASCO, 1995, p. 95).

Essa (auto) repressão condicionada pela idéia de imposição do masculino sobre as variantes sexuais, muitas vezes, resulta no repúdio aos indivíduos que manifestam comportamentos sociais e sexuais considerados inadequados em relação ao padrão social vigente. Isso porque, ao incorporarem a passividade (em seu sentido mais amplo), esses indivíduos desestabilizam o binômio masculino/feminino, importante na referencialidade daquilo que é considerado normal e anormal.

Pode-se dizer que a identidade masculina está associada à atividade, ao fato de possuir, tomar, penetrar, dominar e se afirmar, se necessário à força. A identidade feminina à passividade, docilidade e submissão. Dentro desta lógica, a homossexualidade (que é uma dominação do homem pelo homem) é considerada ou uma doença mental ou uma perturbação da identidade de gênero que ameaça a manutenção da superioridade do sexo masculino (BADINTER, 1993, p. 99).

encontra correspondente nos encontros afetivos. O imaginário masculino desenhado pelos textos gregos encontra eco e ressoa, ainda hoje, no cotidiano dos homens, remetendo a afetividade masculina para uma camisa-de-força da qual ainda não conseguiu se desvencilhar. Permissão para fazer não significa liberdade para sentir.” (NOLASCO, 1995, p. 102).

É pela necessidade de conservação da dicotomia social feminino/masculino e pela incompreensão de alternativas que ponham em xeque a solidez desse binômio, entre outros fatores, que os homossexuais são estigmatizados e perseguidos. Por conta dela, “os homossexuais se tornam uma ameaça não por violar tabus sexuais, mas por ir contra normas de gêneros” (Idem, p. 81). A autora continua: “A homofobia é parte integrante da masculinidade heterossexual, a ponto de desempenhar papel psicológico essencial: deixar claro quem não é homossexual e mostrar quem é heterossexual” (Idem, p. 11). Por isso mesmo, a questão da agressão nas produções pornô, como poderei mostrar, está associada não somente à afirmação da soberania do masculino sobre as mulheres e os homossexuais, mas está também intimamente ligada, por meio dessa auto-afirmação, à constituição da identidade heterossexual na contemporaneidade.

E este processo se dá a partir da diferenciação, do reconhecimento do próximo como um “outro”. Da identificação daquilo que não se quer ser. Por meio da agressão, revela-se o outro feminino, que estabiliza, através de suas performance da inferioridade, as expectativas identitárias do homem heterossexual. “A definição daquilo que é considerado aceitável, desejável, natural é inteiramente dependente da definição daquilo que é considerado abjeto, rejeitável, antinatural.” (SILVA, 2007, p. 84). Por isso mesmo, “a preservação do vocabulário ‘homossexualidade & heterossexualidade’ corre risco semelhante ao da preservação do vocabulário do ‘branco & negro.’” (COSTA, 1992, p. 37). Diante da afirmação e tendo em mente que a sexualidade do indivíduo é geralmente coagida a se auto-afirmar para assim afirmar a soberania do gênero, fica explicado também porque alguns discursos acerca da sexualidade ainda possuem o mesmo teor preconceituoso de décadas atrás, principalmente aqueles de conteúdo homofóbico. Como menciona Adriana Nunan: “os ataques a indivíduos que se desviam de papéis de gênero tradicionais pode ser compreendido como uma forma socialmente aprendida de controlar o desvio [...]” (2003, p. 83).

Neste sentido, evidencia-se uma das maiores preocupações relativas à conservação dos padrões sociais masculinos de comportamento: a separação clara e necessária entre o feminino e o masculino, em todos os sentidos, do mais simples aos mais complexos. Não só no que se refere ao distanciamento espacial e sentimental entre homens e mulheres, mas entre homens e outros homens que exercem um comportamento sexual considerado inadequado, justamente por ser percebido socialmente como uma forma de representação do feminino. Essa advertência sobre a distância nítida entre os sexos, entre o feminino/masculino, passivo/ativo é uma preocupação que vem desde a Grécia Antiga, passa pelo Império Romano³ e chega à atualidade, desencadeando, por vezes, problemas à sexualidade do homem moderno. Afinal, “o medo da passividade e da feminilidade é tão forte justamente porque estes são os desejos mais poderosos e mais reprimidos pelo homem.” (BADINTER, 1993, p. 56) e a luta contra estes desejos resulta em atitudes de agressão a si e, principalmente, ao próximo considerado perigoso e desviante.

O homem e o mundo, o sexo e as binaridades

A agressão pode ser entendida como um dos métodos utilizados no processo de referenciar, de afirmar o “outro” sexual. A agressão pode ser útil para mostrar quem são Eles (as mulheres e os homossexuais) e quem somos Nós (os homens heterossexuais, mesmo aqueles que exercem práticas sexuais homoeróticas ativas). E os meios midiáticos, entre outros mecanismos da contemporaneidade, são extremamente importantes nesse processo de exibição e

3 “Na Antiguidade grega e romana, enquanto a sexualidade lícita para as mulheres livres se limitava à reprodução dentro do casamento, todos os prazeres eram permitidos aos homens livres adultos, desde que não pusessem em risco a sua posição social. (...) Eram condenáveis todas as situações em que o homem livre se comportasse de maneira ‘débil’ ou se deixasse tratar como um jovem, um escravo ou uma mulher, ou seja, como um inferior: aquele que se deixasse penetrar, que realizasse uma felação, uma cunilíngua ou se deixasse cavalgar pela mulher era um ‘impudico’.” (BOZON, 2004, os. 25 e 26);

classificação dos indivíduos sexuais⁴, o que acontece através do gênero narrativo, como aponta Adayr Teshe:

[...] a questão do gênero narrativo está relacionada com uma necessidade antropológica de criar determinadas convencionalidades históricas. A partir dessas convencionalidades se estabelece um acordo social sobre o sistema de regras e princípios artísticos que visam garantir a universalidade dos signos antropológicos-imaginários. Trata-se de um construto organizador e configurador das estruturas conscientes e inconscientes, mobilizadas pela imaginação e comunicadas através dos variados processos de constituição do texto midiático (2006, p. 79).

As diversas mídias apresentam-se, na contemporaneidade, como importante ferramenta na busca por uma segurança identitária, a qual resulta, entre outros fatores, do processo de identificação entre o telespectador e a informação imagética, despertada principalmente pela reprodução contínua de elementos dramáticos comuns ao contexto social vigente. Dessa forma, constroem-se imagens também sobre a sexualidade, as quais, atentas aos contextos sócio-culturais, conseguem estabelecer os parâmetros necessários àquilo que se quer e se precisa ver e ouvir, como aponta Arlindo Machado: “Vemos e ouvimos no interior de uma ‘moldura’ (...) que filtra tudo aquilo que, em função dos modelos gnosiológicos, culturais e econômicos vigentes numa determinada época e lugar, conforma o estatuto da visibilidade e da audibilidade.” (2007, p. 204). Essa padronização dos discursos midiáticos é, por isso, essencial para que o telespectador discirna com facilidade e precisão quem sou Eu e quem são Eles. “O meio sabe ‘falar e escutar’ seu público [...] O meio é ‘democrático’ porque oferece ao público o que este deseja.” (VIZER, 2007, p. 32). E o público deseja e precisa ver o mundo dividido em dois. Afinal,

os processos binários de codificação têm-se constituído um tema básico recorrente, até mesmo pelo fato de sermos seres vivos

4 “[...] é o não-sexual que confere significado ao sexual, nunca o inverso.” (BOZON, 2004, p. 14).

que se constituem a partir das cadeias básicas de carbono (binárias) como bem coloca a biologia. [...] O homem constrói seus textos culturais em permanente resposta dialógica a suas condições biológicas, alimentando essa dinâmica binária (CONTRERA, 1996, p. 71).

Assim, as classificações - geradas pelo processo de diferenciação - construídas e apresentadas nas narrativas ficcionais devem ser organizadas em pares, os quais se caracterizam como respostas necessárias à consolidação da identidade que precisa entender o mundo binariamente. Essas respostas, a fim de serem eficazmente compreendidas, são manifestadas por meio de regras de conduta prática, as quais podem “ser veiculadas por qualquer instância, mas sua força costuma partir, na modernidade, [...] da palavra daqueles que se autorizam como porta-vozes de estruturas imutáveis e intemporais.” (SODRÉ, 2002, p. 50). Porta-vozes que, nos tempos atuais, personificam-se por meio da institucionalização da experiência religiosa, da TV, do vídeo, do cinema e até mesmo dos livros de auto-ajuda, todos guardando em seu discurso “uma diversidade de ‘morais’ ou moralidades” (Idem, p. 49), que ajudam no desempenho e na orientação psico-social⁵ dos indivíduos das diferentes classes.

Os filmes pornôns não fogem à regra e, mesmo em seu enredo de práticas sexuais nem sempre aceitas socialmente, guarda um roteiro de condutas que implicam em ações consideradas moralistas e, acima de tudo, necessárias à orientação sexual normativa. É o que revela um dos 7.239 entrevistados na pesquisa sobre sexualidade masculina, desenvolvida por Shere Hite:

Sinto-me feliz por ter havido pornografia para mim. Os filmes, especialmente, mostraram-me que o sexo era mais do que eu havia aprendido e, apesar de ainda ter de lutar com várias inibições, muitas outras foram superadas em minha mente

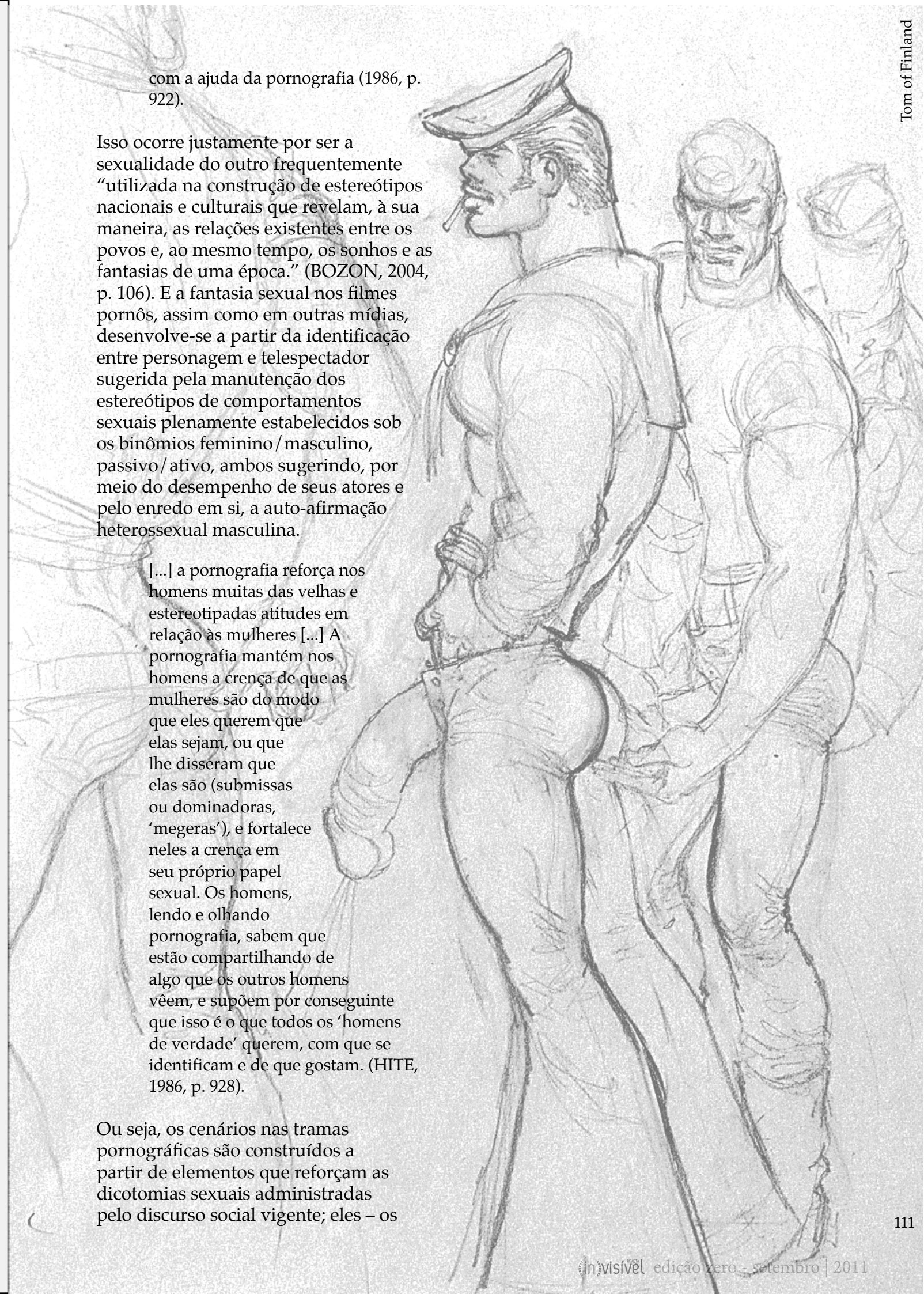
5 A pornografia, segundo Shere Hite, “representa certas necessidades ocultas, certas verdades sobre como os homens e mulheres – mas especialmente os homens, porque a maior parte da pornografia é feita por homens – gostariam de ser sexual e psicologicamente.” (1986, p. 923).

com a ajuda da pornografia (1986, p. 922).

Isso ocorre justamente por ser a sexualidade do outro frequentemente “utilizada na construção de estereótipos nacionais e culturais que revelam, à sua maneira, as relações existentes entre os povos e, ao mesmo tempo, os sonhos e as fantasias de uma época.” (BOZON, 2004, p. 106). E a fantasia sexual nos filmes pornôns, assim como em outras mídias, desenvolve-se a partir da identificação entre personagem e telespectador sugerida pela manutenção dos estereótipos de comportamentos sexuais plenamente estabelecidos sob os binômios feminino/masculino, passivo/ativo, ambos sugerindo, por meio do desempenho de seus atores e pelo enredo em si, a auto-afirmação heterossexual masculina.

[...] a pornografia reforça nos homens muitas das velhas e estereotipadas atitudes em relação às mulheres [...] A pornografia mantém nos homens a crença de que as mulheres são do modo que eles querem que elas sejam, ou que lhe disseram que elas são (submissas ou dominadoras, ‘megeiras’), e fortalece neles a crença em seu próprio papel sexual. Os homens, lendo e olhando pornografia, sabem que estão compartilhando de algo que os outros homens vêem, e supõem por conseguinte que isso é o que todos os ‘homens de verdade’ querem, com que se identificam e de que gostam. (HITE, 1986, p. 928).

Ou seja, os cenários nas tramas pornográficas são construídos a partir de elementos que reforçam as dicotomias sexuais administradas pelo discurso social vigente; eles – os



cenários ficcionais - não dispõem, assim, seus elementos sem atribuir a cada um deles significados que, de alguma forma, reconstruam uma história que se aproxima ou se assemelha àquela vivenciada nos contextos sociais da realidade e, dessa forma, contribuem para o processo de identificação que, segundo Wilton Garcia, coloca “o receptor na condição híbrida de enunciador/enunciatário (remetente/destinatário), sem distinção.” (2005, ps. 13 e 14). E nas palavras de Roland Barthes: “a identificação [...] é uma pura operação estrutural: sou aquele que ocupa o mesmo lugar que eu.” (2003, p. 207). Unindo a afirmação de Barthes ao enunciado de David Le Breton que “o corpo metaforiza o social e o social metaforiza o corpo” (2007, p. 71), fica fácil compreender o que permite que a fantasia de quem assista ao vídeo pornô possa se desenvolver de acordo com suas expectativas geradas a partir dos discursos sócio-sexuais cotidianos gerados em torno do corpo.

Dessa maneira, o filme pornô, assim como o cinema, a telenovela ou o seriado televisivo, complementa o sentido do sujeito sobre determinadas verdades socialmente estabelecidas como “normais”, proporcionando uma espécie de estabilidade psíquica. Afinal, todas essas produções midiáticas trabalham seus elementos dramáticos em torno das expectativas e das fantasias geradas em sociedade. Por isso,

quando se examina a fantasia sexual nos seus mínimos detalhes, percebe-se que nada é deixado ao acaso. Cada detalhe serve para reassegurar, tranquilizar (R. Stoller, citado por Michel Dorais). A esse respeito, a fantasia talvez represente uma válvula de escape graças à qual o homem mantém um equilíbrio entre os seus desejos e as restrições da realidade” (DORAIS, 1994, p. 76). Daí que “a satisfação e a insatisfação que pode provir dos comportamentos sexuais depende não apenas das sensações físicas que elas proporcionam como também das significações e das interpretações que o indivíduo atribui a essas atividades em função de sua socialização, de suas necessidades, de suas curiosidades, de suas angústias, de suas fantasias, de seus

mecanismos de erotização e da influência de seu ambiente. (Idem, p. 95, grifo meu).

Mas, se a intenção principal é a obtenção de prazer instantâneo por meio do simulacro sexual percebido como real a partir da manutenção dos estereótipos de comportamento sexual, por que a agressão é tão recorrente nesses materiais, sendo algumas vezes característica fundamental nas produções do gênero? E por que, no caso dos filmes gays, essas ações de violência física e/ou verbal são geralmente direcionadas aos homens em posição sexual passiva?

O homem e a agressão, o homossexual e a passividade

Primeiramente, porque, nesse caso, a necessidade de humilhar o homem passivo, no vídeo pornô, equivale, de forma semelhante, à precisão “institiva” em desvalorizar a mulher, ambos os processos engendrados pelo medo da desestabilização do binômio masculino/feminino, ativo/passivo que a aproximação com o feminino (em seus vários sentidos) pode ocasionar; ambos os processos essenciais à auto-afirmação⁶ e à conseqüente estabilidade da identidade masculina heterossexual.

Por isso mesmo, nos vídeos pornográficos, expressões desmoralizantes em relação ao feminino podem ser aplicadas para ambos os sexos (no caso masculino, aos atores que exercem a atividade sexual passiva), a fim de afirmarem a heterossexualidade masculina a partir do momento que menosprezam as sexualidades consideradas inferiores. “Todo comportamento sexual é percebido a partir dessas categorias de atividade e passividade, estritamente associadas ao masculino e ao feminino. Aliás, o masculino não se define apenas em relação ao feminino, mas também a outras imagens desvalorizadas do masculino”(BOZON, 2004, p. 23). E mais:

[...] as mulheres e os homens gays vêm se converter em um outro contra os quais

6 “A exaltação dos valores masculinos tem sua contrapartida tenebrosa nos medos e nas angústias que a feminilidade suscita.” (BOURDIEU, 2002, p. 64).

os homens heterossexuais projetam suas identidades, de tal modo que eles devem afirmar sua virilidade colocando-se em posição de destaque em relação a esses outros, suprimindo-os e proclamando, assim, sua própria virilidade. (FILGUEIRAS & ADRIÃO, 2005, p. 100).

Assim, “para ser homem é preciso não ser associado à mulher. O feminino torna-se o pólo de rejeição central, o inimigo interior que deve ser combatido sob pena de também ser assimilado a uma mulher e também ser (mal) tratado como tal.” (Idem, p. 102). Como conseqüência, o ser dito masculino tende, entre outras imposições viris, a “desprezar o homem que assume a ‘condição feminina’, pois este é para ele a abominação e a inferiorização máxima. É decadência qualitativa.” (NUNES, 1987, p. 50). Por isso mesmo, nos cenários pornôs, os elementos “posição sexual ativa” e “imposição sexual” (esta associada ao castigo) se confundem e se completam em assimilações muito particulares de quem constrói a cena (os atores) e de quem se deixa conduzir pela cena construída (o telespectador); assimilações que, por meio da prática da violência e da transgressão moral, consolidam fantasiosamente a identidade heterossexual masculina e associam a virilidade a uma prática sexual compulsiva. “A compulsão sexual pode assumir várias formas [...] para a maioria dos homens com essa compulsão, o ‘prazer’ de humilhar a mulher conquistada (ou, nas relações homossexuais, o homem que faz o papel da mulher) é suficiente.” (EISLER, 1996, ps. 329 e 330).

Dessa forma, a imagem do fazendeiro que subjulga o corpo de seu empregado a uma série de posições sexuais consideradas inferiores diz ao telespectador que, de alguma forma, “a justiça foi feita”. Ou mais do que isso. As imagens de humilhação em relação ao penetrado, nos vídeos pornôs, resguardam do sentimento de culpa vários

dos sujeitos de uma sociedade como a nossa, na qual, dentro de uma relação homoerótica, homossexual é o agente que desempenha a função sexual passiva, e não quem exerce a penetração. Isso demonstra que “enquanto praticada na sua forma ativa, a homossexualidade pode ser considerada pelo homem como um meio de afirmar seu poder; sob sua forma ‘passiva’, ela é, ao contrário, um símbolo de decadência” (BADINTER, 1993, p. 118).

Em outras palavras, se é o corpo “o lugar em que os que fazem o mundo esperam ver representados os comportamentos promovidos ou exigidos por ele” (CANCLINI, 2008, p. 42) e se é o sexo um ideal regulatório que “qualifica o corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (BUTLER, 2007, p. 155), nada mais claro que uma audiência (mesmo formada por homens homossexuais), acostumada desde cedo com discursos de inferiorização do corpo masculino homossexual, sinta-se confortável diante da reprodução imagética inferiorizada desse mesmo corpo e encontre nesta imagem justificativas para várias de suas ações de poder.

“dentro de uma relação homoerótica, homossexual é o agente que desempenha a função sexual passiva, e não quem exerce a penetração”.

Assim, em meio a uma trama ficcional que desconstrói qualquer possibilidade romântica⁷, desenvolve-se o ato do castigo

7 A ausência de tramas românticas acompanha a lógica da ausência de sentimentos nas relações sexuais masculinas, principalmente nas relações homoeróticas, como podemos verificar na declaração de um dos entrevistados na pesquisa sobre sexualidade masculina, desenvolvida por Shere Hite: “Posso



o “outro” e seu ânus se tornam processos fundamentais na construção irreel de uma identidade heterossexual forjada.

público aos homossexuais (compreendidos como seres femininos), estigmatizados por um ideal de poder masculino heterossexual que parece ainda amparado pelos padrões patriarcais de conduta sexual gerados à época da “criação dos discursos sobre a sexualidade”, nos séculos XVIII e XIX. Dessa forma, o corpo passivo homossexual amplia sua passividade, deixando de ser apenas uma posição física e se estabelecendo representativamente como um molde social útil à auto-afirmação de um corpo ativo e heterossexual.⁸

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas ‘inóspitas’ e ‘inabitáveis’ da vida social, que são, não obstante, densamente povoadas por aqueles que não gozam do status de sujeito, mas cujo habitar sob o signo do ‘inabitável’ é necessário para que o domínio do sujeito seja circunscrito. Essa zona de inabitabilidade constitui o limite definidor do domínio do sujeito; ela constitui aquele local de temida identificação contra o qual – e em virtude do qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação de direito à autonomia e à vida. (BUTLER, 2007, p. 155).

A passividade é, pois, nas produções pornográficas, o “outro” e a agressão a maneira de revelar esse outro publicamente: exposição essencial à manutenção coletiva da virilidade⁹ e à construção de uma identidade heterossexual, a partir do processo de classificação e exclusão que o fortalecimento

chupar o pau de um homem, comer seu cu ou ser comido, mas eu detesto beijá-lo sexualmente. Não hesitaria em beijar um homem, pai, irmão, etc., no rosto, mas beijar um homem sexualmente me parece veedagem demais.” (HITE, 1986, p. 83). Desse modo, “o roteiro hipermasculino para o sexo não somente é destituído de afeto. Em última análise, também é destituído de prazer – exceto, como Mosher e Tomkins observaram, o ‘prazer’ de impor sua vontade através do medo e da força.” (EISLER, 1996, 331);
8 “O poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o constroem como poder.” (BOURDIEU, 2002, p. 52);

9 “Como se vê, é uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens e contra a feminilidade, por uma espécie de medo do feminino, e construída, primeiramente, dentro de si mesmo.” (Idem, p. 67);

da virilidade produz.¹⁰ Daí que, como afirma Bozon, “a masculinidade é regularmente submetida ao desafio dos pares e deve ser ininterruptamente manifestada [...] por meio de uma virilidade permanente no desempenho sexual[...]” (2004, p. 28).

Do vídeo para a realidade: o ânus como território de batalhas sócio-sexuais

Essa necessidade de diferenciação e exclusão tem a ver também com a consciência da passividade e feminilidade inerente à sexualidade masculina que o “outro” homossexual traz, no vídeo e na realidade: “o outro cultural é sempre um problema, pois coloca permanentemente em xeque nossa própria identidade.” (SILVA, 2007, p. 97). O autor continua: “o anormal é inteiramente constitutivo do normal. [...] A identidade hegemônica é permanentemente assombrada pelo seu outro, sem cuja existência ela não faria sentido.” (Idem, p. 84).

Daí que alguns homens assumam, mesmo a contragosto, as suas inclinações à passividade durante a relação sexual, daí que persista ainda nos dias de hoje “o convite a uma carícia na zona anal [...] convite esse que corresponde na realidade a um ato de ternura que sucumbiu à repressão.” (FREUD, 1976, p. 92). É essa repressão, refletida na (auto) censura, que comove os homens a identificarem o feminino (no que se refere à passividade representada pelas mulheres e pelos homossexuais) como um aspecto negativo à masculinidade. Assim, “o homem peleja sempre contra si mesmo para jamais ceder à fraqueza e à passividade que estão sempre à sua espreita” (BADINTER, 1993, p. 133).

Partindo dos enunciados, posso constatar que a origem da agressão de homens ativos em relação aos homens passivos não está apenas na orientação sexual deste último grupo, mas na forma como o sexo se orienta entre seus membros, se levamos em consideração os estereótipos e os discursos sociais gerados

10 “A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e de excluir.” (SILVA, 2007, p. 82).

em torno dos homossexuais, que os revelam como um “outro” feminino, completamente alheio ao binômio homem/ativo x mulher/passiva ou arbitrariamente “encaixado” na parte referente ao feminino. Por isso,

Homens heterossexuais tendem a ser mais preconceituosos contra gays do que mulheres heterossexuais. A explicação mais provável para este fenômeno é de que na sociedade ocidental existe uma forte correlação entre masculinidade e heterossexualidade, o que faz com que os homens sejam pressionados (social e psicologicamente) a afirmar sua masculinidade rejeitando elementos que não sejam culturalmente definidos como masculinos (ser gay, por exemplo) [...] (NUNAN, 2003, p. 91).

A agressão está diretamente ligada ao medo da passividade (no seu sentido mais amplo), mas também à incompreensão do sexo entre homens (no seu sentido mais restrito: o sexo anal). É o que mostra alguns dos entrevistados heterossexuais de Hite: “É um ato inatural entre duas pessoas do mesmo sexo. (...) É um abuso dos órgãos, cujo objetivo foi divinamente estabelecido.” (HITE, 1986, p. 936). Já os homossexuais, quando entrevistados, fizeram notar que muitos homens que se consideravam heterossexuais sentiam de vez em quando atração por outros homens e tinham pavor desses sentimentos: “Homossexualidade é tabu porque é uma tentação.” (Idem, Ibidem). Em determinado momento do romance Cores Proibidas, de Yukio Mishima, o personagem principal, um homossexual não assumido que vive um casamento de fachada, avança ferozmente contra um homem que se insinua para sua esposa não tanto pelo instinto de defesa, mas porque “fora obrigado a enfrentar a dura

realidade de que aquele estudante sentia desejo por mulheres.” (MISHIMA, 2002, p. 171).

Se tomarmos o exemplo de Yukio, levando-o para a esfera da heterossexualidade masculina, poderemos compreender que os homossexuais, a partir da imagem social que se constrói em torno deles, além de despertar a rejeição, lembram aos demais homens que a passividade (em todos os seus sentidos) é inerente ao gênero e isso traz como consequência a raiva, que

“assim como o desejo de amor, alimenta a sexualidade episódica do homem, muito, muito freqüentemente, ela é a

base do masoquismo e do desejo de submeter-se, uma síndrome relacionada com a vergonha.” (GIDDENS, 1993, p. 143).

O fim de tudo parece-me então é o sexo anal (justamente por se transformar em um dos códigos que referencia o outro): essa possibilidade de passividade (no seu sentido mais amplo) que a imagem da

penetração gera. Dessa forma, o ânus deixa de ser uma área erógena e torna-se uma zona de conflitos ideológicos, psicológicos, sentimentais e, acima de tudo, religiosos. “Com homem não te deitarás, como se fosse mulher; é abominação (LEVÍTICO, Capítulo 18, Versículo 22, grifo meu). Assim, a abominação entendida como “mostrar-se sob uma forma sexual feminina” recai apenas sobre o agente passivo, ressaltando a masculinidade daquele que, mesmo imerso na homossexualidade, apresenta-se sob os aspectos heterossexuais de dominação exigidos pela ordem social vigente: ele penetra.

Dessa forma, permitir-se à passividade significa, ainda que nem sempre de uma forma consciente, “tornar-se” mulher, ou um homem num grau menos elevado e, por isso, “disposto” à dominação por parte dos verdadeiros seres masculinos, ainda que estes exerçam também a atividade



“(...) a homossexualidade seria definida não pela escolha do objeto sexual, mas pela distribuição de poder e dominação na relação sexual”.

homoerótica. Daí que “as noções de atividade e passividade nas interações sexuais provaram ser mais importantes na definição da identidade sexual do que a escolha, por alguém, do objeto sexual ou do sexo do parceiro.” (PARKER, 2007, p. 134). “Em outras palavras, a homossexualidade seria definida não pela escolha do objeto sexual, mas pela distribuição de poder e dominação na relação sexual”. (NUNAN, 2003, p. 133).

Como é possível notar com base nos enunciados, a percepção da imagem do homossexual como “aquele que é penetrado” e do heterossexual como “aquele que penetra” relaciona-se a práticas e discursos de poder que estão inseridos nos processos de construção de identidade na contemporaneidade, o qual resulta da diferença, da classificação, da distinção, da separação, da exclusão. Da estigmatização. E, como “a estigmatização dos homossexuais é, sem dúvida, resultado do processo de classificação de sexualidades” (BADINTER, 1993, p. 104), a qual constrói a idéia social de passividade latente homossexual como referente que determina quem é heterossexual e quem não é heterossexual, o “outro” e seu ânus se tornam processos fundamentais na construção irreal de uma identidade heterossexual forjada.

Por isso, homens que escondem de si mesmo suas necessidades de passividade, tendem a utilizar sua virilidade – imaginária (quando se aproveitam de materiais pornográficos) e física (quando estabelecem práticas

regulatórias dentro das relações sexuais com outros homens) – como uma forma de castigar e se sobrepor àqueles que lhe mostram o quanto de prazer há na subversão de papéis socialmente pré-estabelecidos e, por meio desse castigo (a penetração e outras formas de regulamentação), afirmam a sua identidade heterossexual. Ainda sobre o desenvolvimento das tramas pornós é importante levar em consideração o enunciado de Guacira Lopes Louro, o que nos faz compreender melhor a construção do binômio heterossexual ativo x homossexual passivo: “Uma matriz heterossexual delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta para as transgressões” (2008: 17).

Assim, as imagens pornográficas criadas a partir da fantasia, a qual tem suas origens relacionadas ao “temor” ao feminino e na conseqüente (auto) repressão sócio-sexual masculina, mostram que, ainda na atualidade, a representação sexual do homem tem sido reduzida, com base na manutenção midiática de estereótipos de gênero e de sexualidade, “a uma prática sexual que nega o corpo masculino como fonte de prazer, fazendo com que desta negação seja mantida uma separação entre corpo, genitais e envolvimento afetivo.” (NOLASCO, 1995, p. 123). Sob essa lógica, desenvolvem-se tramas ficcionais (que tomam como referência e referenciam a vida prática), nas quais os corpos se distanciam sentimentalmente, ao se aproximarem fisicamente demais.

Referências Bibliográficas

BADINTER, Elisabeth. XY: Sobre a Identidade Masculina. Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1993;
BARTHES, Roland. Fragmentos de um discurso amoroso. São Paulo, Martins Fontes, 2003;
BAUMAN, Zygmunt. Tempos líquidos. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2007;
BÍBLIA SAGRADA. Barueri, Sociedade Bíblica do Brasil, 1998, 2ª Edição;
BORIS, Georges Daniel Janja Bloc. Falas de Homens: A Construção da Subjetividade Masculina. São Paulo, Ed. Annablume, 2002;
BOURDIEU, Pierre. A Dominação Masculina. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand Brasil, 2ª edição, 2002;
BOZON, Michel. Sociologia da Sexualidade. Rio de Janeiro, Ed. FGV, 2004;
BUTLER, Judith. Corpos que pensam: sobre os limites discursivos do sexo. In: LOURO, Guacira Lopes. Pedagogias da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Horizonte, Autêntica, 2007;
PARKER, Richard. Cultura, economia política e construção social da sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes. O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Horizonte, Autêntica, 2007;
CANCLINI, Nestor Garcia. Leitores, espectadores e internautas. São Paulo, Iluminuras, 2008;
CONTRERA, Malena Segura. O mito na mídia – a presença de conteúdos arcaicos nos meios de comunicação. São Paulo, Ed. Annablume, 1996;
COSTA, Jurandir Freire. A inocência e o vício – estudos sobre o homoerotismo. Rio de Janeiro, Ed. Relume Dumará, 1992;
DORAIS, Michel. O erotismo masculino. São Paulo, Edições Loyola, 1994;
EISLER, Riane. O prazer sagrado: sexo, mito e política do corpo. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1996;
FILGUEIRAS, Maria Juracy & ADRIÃO, Karla Galvão. Sexualidades masculinas: perspectivas teórico-metodológicas. In: GROSSI, Miriam Pillar... (org). Movimentos sociais, educação e sexualidades. Rio de

Janeiro, Ed. Garamond Universitária, 2005;
FREUD, Sigmund. Atos obsessivos e práticas religiosas. Rio de Janeiro, Imago Editora LTDA, 1976;
GARCIA, Wilton. Corpo, mídia e representações: estudos contemporâneos. São Paulo, Pioneira Thompson Learning, 2005;
GIDDENS, Anthony. A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo, Editora Unesp, 1993;
HITE, Shere. O relatório Hite sobre a sexualidade masculina. São Paulo, Ed. Difusão Européia do Livro, 1986, 2ª Edição;
LE BRETON, David. A sociologia do corpo. Petrópolis, Editora Vozes, 2007, 2ª Edição;
LOURO, Guacira Lopes. Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte, Autêntica, 2008;
MACHADO, Arlindo. O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço. São Paulo, Paulus, 2007;
MISHIMA, Yukio. Cores proibidas. São Paulo, Companhia das letras, 2002;
NUNES, César Aparecido. Desvendando a sexualidade. Campinas, Ed. Papyrus, 1987;
NOLASCO, Sócrates. O mito da masculinidade. Rio de Janeiro, Editora Rocco, 1995, 2ª Edição;
NUNAN, Adriana. Homossexualidade: do preconceito aos padrões de consumo. Rio de Janeiro: Editora Caravansarai, 2003;
SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis, Editora Vozes, 2007, 7ª Edição;
SODRÉ, Muniz. Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis, Editora Vozes, 2006, 2ª Edição;
TESCH, Adayr. Gênero e regime escópico na ficção seriada televisiva. In: DUARTE, Elizabeth Bastos e CASTRO, Maria Lília Dias (org). Televisão: entre o mercado e a academia. Porto Alegre, Editora Sulina, 2006;
VIZER, Eduardo. Movimentos sociais: novas tecnologias para novas militâncias. In: FERREIRA, Jairo e VIZER, Eduardo (org). Mídia e movimentos sociais: linguagens e coletivos em ação. São Paulo, Editora Paulus, 2007.

WORKSHOP

NO ESCURINHO DO CINEMA

PORNO E MASTURBAÇÃO
com Carmo Pereira, María Pandiello e Salomé Coelho

02 e 03 de Dezembro
Centro de Cultura Intervenção
Feminista (Lisboa | Alcântara)

PROGRAMAÇÃO

SEX, 2 de Dezembro // 20h – 22.00h
Workshop “Como encontrar o Ponto G (e o encanto dos enquantos)?”
Conversa aberta com apresentação da história, contextualização dentro do movimento feminista, mitos e perspectivas, possíveis fisionomias. Treino do pavimento pélvico e prazer vaginal, estimulantes, brinquedos e técnicas de masturbação.

// 22.15h – 00.15h | “A Pornógrafa – Parte I”, visionamento e conversa em torno do documentário *Barcelona Sex Project* (2008) / 100 min, de Erika Lust.

SÁB, 3 de Dezembro // 14h – 18h
“A Pornógrafa – Parte II”, visionamento e conversa em torno dos filmes de Erika Lust.

Cinco Historias para ellas (2007) / 120 min
Life Love Lust (2010) / 60 min
Love me like you hate me (2010) / 6.57 min
Handcuffs (2010) / 6.46 min

// 18.30h – 20.30h | Escrita colectiva de um guião de filme porno.

Inscrições e Pagamento:


Até 29 de Novembro | Entrada 2 dias: 7€; apenas 1 dia: 5€.
Envio de nome e contacto telefónico para umarfeminismos@gmail.com (Assunto: Inscrição Ciclo NEC).

Pagamento por transferência bancária, para o NIB do Montepio Geral: 0036 0180 991 000 190 17 30. Ou para a Caixa Geral de Depósitos, NIB: 0035 0054 000 922 722 3062. As inscrições só são validadas após recepção, no referido mail, do comprovativo de transferência.





“Piroca”
da série “O que eu
vejo na Europa”.
Foto: Valéria Manica



GOSTOSO É ATÉ EMBAIXO A ESTÉTICA PORNÔ NO PAGODE BAIANO

Danutta Rodrigues

O traje era típico. Tanto homens quanto mulheres usavam calça jeans e camiseta. Em meio ao ambiente escuro, que contava apenas com a iluminação característica das danceterias, uma voz marcante surgiu ao som da percussão, guitarra, baixo e cavaquinho. O público, que lotara o espaço, começou a ensaiar os primeiros passos com o cantor Toni Salles, ex-É O Tchan!¹ e atual vocalista da banda Raghatoni². As canções de sucesso do grupo e de outras bandas de pagode baiano embalavam os participantes da festa, na boate Madrré³, em Salvador, que, entre uma cerveja e outra, se soltavam ainda mais na boate, enquanto o cantor rebolava desde o início do espetáculo, ao lado de dois dançarinos e uma dançarina que revezavam-se nas danças.

O clima de erotismo, provocado pelas músicas com temáticas sexuais explícitas e pelas danças sensuais, fazia com que o espetáculo apresentado na plateia fosse transportado para o palco. O vocalista então convida um homem e uma mulher para dançar o refrão da música “Crawl”, cuja coreografia simulava o ato sexual. Uma jovem logo se candidata, e um rapaz torna-se voluntário da experiência cênica. Ao som de “Ela nada de costas e eu vou no crawl, eu vou no crawl...”, a garota posiciona-se na frente do homem, empinando as nádegas em direção à sua genitália, e este logo avança com movimentos para frente e para trás, acompanhando as ancas da jovem.

Outro rapaz é convidado para dançar a canção com a mesma garota, que permanece no palco. Os conhecidos movimentos continuam, e ainda mais intensos. Porém, o mais erótico ainda estava por vir: o vocalista resolve assumir a posição de bailarino e demonstrar como se dança, ou melhor, como se reproduz o ato sexual no compasso da coreografia. Deslocando os quadris num vai e vem muito rápido e intenso, o cantor faz movimentos idênticos aos realizados por um ator de filmes pornográficos, nas corriqueiras sequências de sexo em que a atriz está de costas para o parceiro de cena. A excitação do vocalista se acentuava a cada movimento ousado de sua dança. E, assim, a noite continuou com muito pagode baiano, sensualidade e a pornografia em cena. Com uma diferença: estão todos vestidos.

Já no início da década de 1990, o pagode baiano demonstrava a força oriunda do samba e do lundu africano com o sucesso do grupo Gera Samba⁰. O novo ritmo, marcado pela influência do samba-de-roda, preponderante no Recôncavo Baiano, e a dança sensual e provocativa que o acompanhava, herança dos negros

1 O grupo É O Tchan! surgiu na década de 1990 em Salvador, Bahia, com o nome de Gera Samba. Após uma determinação judicial, a banda formada por dois cantores, três dançarinos (entre eles uma mulher negra, outra loura e um negro) e em torno de oito músicos, passou a se chamar É O Tchan! O grupo até hoje coleciona números recordes em venda de discos e tornou-se um sucesso no Brasil entre os anos de 1995 e 1997.

2 Banda da capital da Bahia, Salvador, liderada pelo cantor Toni Salles.

3 Danceteria localizada no Jardim dos Namorados, na orla de Salvador, um bairro conceituado como classe média.

“Pacotão”, “bichão”, “tcheça”, “xana”, “rabeta”, “peteca”, “raspadinha”, “tabaco”, “xibiu”, “perereca”, “parreco”, são algumas das nomenclaturas utilizadas pelos pagodeiros para denominar o órgão sexual feminino.

africanos que praticavam o lundu-dança (expressão corporal consequente do lundu-canção), chamou a atenção da mídia. Desde então, com o passar dos anos, outras bandas do mesmo gênero despontaram no cenário local e nacional. Com isso, a mídia começou a direcionar os holofotes para o novo fenômeno cultural que emergia em Salvador. A dança sensual, as letras de música sugestivas e dotadas de erotismo, além do ritmo envolvente que atraía jovens e crianças, já davam sinais do amplo alcance popular que o pagode baiano viria a conquistar em Salvador, e também no País, nos anos que viriam.

“Ordinária”, “danada”, “safada”, eram alguns dos adjetivos utilizados pelos cantores Beto Jamaica⁴ e Compadre Washington⁵ para se referir às meninas do É O Tchan!, em 1995. O requebrado envolvente e sensual influenciou gerações e gerações de bandas descendentes. Outro grupo que estabeleceu mudanças cênicas e musicais no cenário do pagode baiano foi o Harmonia do Samba⁶. A partir do final da década de 1990, a figura do cantor Xanddy, a atuar também como

dançarino, além das letras mais aprazíveis executadas pelo grupo, que já não se valiam tanto do apelo à ambiguidade sexual⁷, remoçaram a imagem do gênero tanto em âmbito regional como nacional.

Porém, a transformação das letras das músicas para a sexualidade mais explícita, e até mesmo para a pornografia pura, comanda o pagode que emerge em Salvador nos últimos quatro anos. Bandas como Os Barões⁸, Black Style⁹ e O Troco¹⁰ adotam um

7 Uma clara exceção à regra da não ambigüidade parece ser a música “Agachadinho”: “Tem gente que só anda de mansinho/ Tem gente que só bebe um pouquinho/ Mulheres que esquecem do marido/ E acabam dormindo com o vizinho/ Eu gosto de comer arrumadinho/ Agora tem que ser escondidinho/ Por isso é que eu só vivo agachadinho.../ Agachadinho.../ Tem homem que não guenta ver mulher/ Tem homem que nem sabe o que é/ Tem gente que só faz com camisinha/ Pessoas que só usam quando quer/ Prefiro prevenir dar um jeitinho/ Com sexo seguro, com carinho/ Você pode fazer agachadinho... Agachadinho...”// (Canção Agachadinho, de Glauber Risu e Bimba, 1999)

8 A banda de pagode baiano de Salvador “Os Barões” surgiu em 2009 e é composta por ex-integrantes de outro grupo do mesmo ritmo musical da capital baiana, a banda Pagodart.

9 A banda de pagofunk da Bahia, Black Style, surgiu em 2006. O grupo foi formado pelo cantor Robson Adorno, conhecido como Robsão, e o conceito da banda é unir o pagode baiano, ritmo predominante em Salvador, com o funk carioca, ritmo característico do Rio de Janeiro, Brasil. Por isso a nomenclatura “pagofunk”, que é uma junção do pagode baiano com o funk carioca.

10 A banda de pagode baiano formada pelo cantor

estilo mais explícito de compor, e o público revela uma nova forma, ainda mais ousada, de dançar o tatibitate de suas canções. Descer na boquinha da garrafa¹¹ já é coisa do passado, agora a moda é “esfregar” “a xana no asfalto”¹².

“Pacotão”, “bichão”, “tcheça”, “xana”, “rabeta”, “peteca”, “raspadinha”, “tabaco”, “xibiu”, “perereca”, “parreco”, são algumas das nomenclaturas utilizadas pelos pagodeiros para denominar o órgão sexual feminino. Inúmeras canções do pagode baiano utilizam esses termos em suas composições, o que evidencia a preferência de algumas bandas por músicas mais ousadas, dotadas de duplo sentido e até mesmo de um sentido sexual explícito. A banda Black Style está no rol das bandas

“Depois de ralar a tcheça no chão chegou a vez de esfregar a xana no asfalto”.

do pagode baiano que se utilizam desse artifício. Suas músicas recebem claramente a influência da estética pornô, o que se escancara quando associadas às respectivas coreografias.

A preferência temática da banda é por músicas de duplo sentido voltadas para as mulheres. “Elas pedem isso. O público em geral também pede. Às vezes eu até

Mário Brasil, “O Troco” surgiu em 2008 com uma proposta ousada. As músicas com teor sexual são o carro-chefe do grupo.

11 A canção “Na Boquinha da Garrafa”, de composição do empresário musical da Bahia Cal Adan, foi tocada em diversos países na década de 1990 e possuía um teor altamente pornográfico quando associada à dança. O grupo de pagode baiano que gravou a canção chamava-se Companhia do Pagode, liderado pelo cantor Diumbanda.

12 A canção “Xana no Asfalto” é do grupo de pagofunk Black Style, que adota uma proposta ousada, com canções dotadas de teor sexual.

tento fugir disso, procuro fazer uma coisa mais romântica, com uma letra legal, tipo protestando, tipo só coreografia, mas o público exige muito, por incrível que pareça. E a maior exigência é isso, falar das mulheres todas. Não digo nem os homens, mas as próprias mulheres exigem que coloquem o nome delas, que chamem elas disso e aquilo e aquilo outro”, diverte-se o vocalista do grupo Robsão, como é conhecido no meio musical. Sobre uma das canções da banda, o músico declara: - “Eu considero Rala a Tcheca no Chão¹³ uma música pornográfica, muito pesada”. A saga da genitália feminina não parou por aí. Depois de ralar a tcheça no chão chegou a vez de esfregar a xana no asfalto. “Essa outra música surgiu a partir dos carros de som na rua. A da Tcheca acontecia nos shows, a da Xana era na rua mesmo e as

meninas dançavam esfregando a...(risos)”, diverte-se o vocalista.

As canções do pagode baiano passaram por diversas transformações rítmicas ao longo dos anos. A inclusão da batida eletrônica e da forte pegada percussiva, como aquela que é apresentada pela banda Psirico, foi uma das mudanças mais representativas. Porém, no campo da composição, as letras não apresentaram grandes variações em relação às temáticas abordadas, exceto em raras ocasiões, como no exemplo das músicas de bandas como Harmonia do Samba, e que também foi responsável pela nova representação do cantor como bailarino. O mesmo acontece com as danças. Anteriormente encenadas e ensinadas do palco para o público – através das bailarinas oficiais dos grupos –, agora, a criatividade, ou a ausência dela, fica por conta da plateia.

13 Canção do grupo de pagofunk Black Style.



MANIFIESTO

PORNOTERRORISTA LUDDITA SEXUAL

La propiedad privada es robo
Proudhon

La poesía debería estar al alcance de todxs
Conde Lautremont

*Bacanal de falsificaciones en el reino de lo
artificial.*
Fangoria

*Pero tu sabes, todavía hay muros contra este
comunismo. Hay muros en nosotrxs, que
amenazan sin cesar. No hemos dejado este
mundo. Aun hay envidia, estupidez, el deseo de
ser alguien, de ser reconocidx, la necesidad de
valer algo y, peor aun, la necesidad de autoridad.
Son las ruinas que el viejo mundo ha dejado en
nosotrxs y que todavía no hemos abandonado.*

*El desierto no puede extenderse más pero aun
puede profundizarse.*

*Todo está por construir. Deberás construir la
lengua que habitarás y deberás encontrar los
antepasados que te hagan mas libre. Deberás
construir la casa en la que ya no vivirás sola.
Deberás construir la nueva educación sentimental
con la que volver a amar. Y todo lo harás sobre la
hostilidad general porque quienes despiertan son
la pesadilla de quienes aun duermen.*
Tiqqun.

Existe una guerra allí afuera. Una guerra contra esta sociedad y contra esta civilización que se derrumba. Es una guerra bien curiosa. Solemos confundir al enemigo, equivocar sus santos y sus señas, pensar que nos enfrenta. En esta guerra bien curiosa también solemos confundir a los aliados, puesto que, muchas veces, es una guerra contra lo que en nuestros cuerpos habita, contra nosotras mismas. Otras veces es una guerra que primero debe hacer que el enemigo / problema tome forma para poder atacarlo.

Bajo este nuevo orden incierto, un personaje conceptual, una ficción de la modernidad, como todas nosotras, ha creado un concepto de suma utilidad. Un concepto como tantos otros. Conceptos son cosas tales como Máquina de guerra, Luddismo (Sexual), Aparato de Captura, Situacionismo, Surrealismo, Personaje Conceptual, Anarquismo, Asignación biopolítica, Sociedad de Control Farmacopornográfico.

Los conceptos suelen encerrar praxis vitales, formas de vida, estados de excepción, alianzas y estrategias factibles, llamamientos para encontrarnos en el medio de la niebla, modos de acción directa, atentados contra el orden como lo conocemos. Los conceptos no nacen solos pero, como las crías humanas, tampoco pertenecen a quienes las alumbran, sino al devenir de las ideas, a las ecologías que las han parido, a los gestos que transmiten, y sobre cualquier cuerpo que desee usarlos para conspirar contra lo establecido. Los conceptos son ontológicamente libres. La tierra y los conceptos “pertenecen” a quienes la habitan y la trabajan. Si es que algo son, es ser un modo de acción. “Los conceptos no son generalidades que se encuentran en el espíritu de la época. Al contrario, son singularidades que reaccionan frente a los flujos ordinarios de pensamiento (...) Un concepto es algo que posee una fuerza crítica, política y de libertad” (Deleuze). Singularidad no es individualidad. Somos tecnovivos conectadas. La individualidad responde a los intereses del Imperio.

Se trata de una nueva máquina de guerra, poderosa y potente: arma eficiente que cuenta

con manifiesta potencia de destrucción y creación propia de las bestias mitológicas. Es el fruto desviado, el vástago inconfeso, del cruce de una noche de juerga entre el accionismo vienés y la postpornografía. Este concepto como tal no tiene dueña, porque una potencia de esta magnitud debe poder ser invocada por cualquier cuerpo que se disponga a pelear contra el Imperio en términos de magia y sexo. Debe poder ser usado por todxs. “Si el intercambio es el criterio de la generalidad, el robo y la donación son los de la repetición. Existe por tanto una diferencia económica entre ambos” (Deleuze), esto significa la diferencia entre quien se va a la guerra y quien quiere vivir del arte.

Este concepto, decimos, tiene un nombre azaroso y pegadizo. Tiene un nombre que como todos los nombres no debe confundirnos: detrás de él no hay una identidad. Más aun, postulamos que toda identidad es una performance, una copia sin original, puesto que una identidad no hace más que excluir y segregar alianzas y estrategias, no hace más que entregar credenciales a lxs illuminati, erigirse en juez. Un nombre tampoco puede ser nunca una marca registrada, a pesar de que éste tiene un tono pegadizo. No se trata pues ni una forma de hacer arte ni una carrera personal - aunque algunas veces necesite de los nombres (de los personajes conceptuales, o las ficciones literarias biográficas que hacen uso de los conceptos) con la que nuestros cuerpos han sido violentados. Pero no debemos confundirnos.

Este concepto se ha dado a llamar: PornoTerrorismo.

De Porné (en griego, Prostituta pobre o esclava) y Terrorismo (Sucesión de actos de violencia ejecutados para infundir terror).

PornoTerrorismo es un concepto claro y transparente en cuanto a sus modos y sus intenciones. El PornoTerrorismo es libre, político, y se entrega en gratuidad. El PornoTerrorismo no tiene telós ni líderes, ni subcomandantes, ni cuadros ni autoridades, puesto que no es mesiánico. El PornoTerrorismo es un medio, no un fin. Un

medio negativo, mayormente, que jamás niega una acusación, jamás reacciona ante una increpación, pero se expresa a través de una iniciativa de discurso - no discute con su enemigo ni se defiende: simplemente Ataca.

Y como anti-arte, como arma de acción directa, como ritual mágico de encantamiento, como exorcismo público, como máquina de guerra contra el aparato de captura de la norma social hetero, como potencia visual -contra / semiosis- el PornoTerrorismo es un modo de, un cómo construir un nuevo uso de los placeres y reprogramar nuestros deseos, un cómo engendrar las nuevas pasiones alegres que acrecienten nuestras riquezas corporales, nuestras potencias inmanentes, un cómo destruir las máquinas de la fabricación de los géneros y así generar una contraproductividad desde el placer-saber.

El PornoTerrorismo es un modo privilegiado de hablar el lenguaje del deseo, de lamer la superficie rugosa del sexo, y romper el engranaje del circuito excitación-frustración, el dispositivo que reactualiza con más fuerza cada vez nuestra asignación biopolítica. El PornoTerrorismo es una forma de insurgencia, divergencia, contra hegemonía, subversión, una insurrección sexual, y una objeción de género.

Sin ser popular, todas podemos devenir pornoterroristas en tanto y en cuanto el PornoTerrorismo es un código y como tal está abierto. Todas podemos operar sobre él, y con muy pocos elementos agenciárnoslo para la lucha. El PornoTerrorismo, cual quimera, hereda del remix su forma de componer cut and paste y de la intertextualidad, la idea de que la obra se termina de construir en la instancia de la recepción porque su accionar es comunal y colectivo, y de que el arte mimético es una mentira inútil.

El ritual PornoTerrorista consta de algunos de los siguientes componentes verbales y somáticos:

- ✓ Poemas o palabras encantatorias de alguna índole con carácter sexual, o que inciten a la acción directa.
- ✓ Visuales de género, o aquellas

producciones que esta civilización decadente y horripilante muestra en sus noticieros sin más, verdadera pornografía del Imperio narco-gore. Si son bajadas de internet y son de poca calidad, tanto mejor.

- ✓ Música de alguna índole que permita llegar al trance. Original o no, preferentemente hecha por máquinas electrónicas.
- ✓ Desdibujamiento de las fronteras entre artista (oh, repugnante idea enemiga) y presenciante que se atreva a penetrar, intervenir, accionar sobre el cuerpo de la maga / performer.
- ✓ Elementos de los juegos extremos BDSM como flagelación, agujas, o asfixias.
- ✓ Piel descubierta en la superficie del cuerpo, cara cubierta por el pasamontañas típico del insurreccionalismo anarquista, o con el pañuelo a lo bandido del Far West. O cualquier máscara que tengamos a mano¹.
- ✓ Maquillaje al estilo Pris en Blade Runner o The Joker en el Caballero de la Noche.
- ✓ Fluidos y escatologías de toda índole: squirt, flujo, semen, sangre humana sobre todo menstrual, mierda.
- ✓ Prótesis como ser cuellos y caderas ortopédicas, dildos y arneses.
- ✓ Yuxtaponerlos y jugar con ellos como mas absurdo les parezca.

El doble gesto, intangible y plástico, del PornoTerrorismo desautomatiza, y nos recuerda que podemos romper todo, barajar de nuevo, dejar de leer guiones y hacer lecturas que atenten contra el orden y la nada que SE nos propone. Plantea desenchufarnos, dejar de ser dóciles, buenas, acatadas, salir de la trinchera del YO, exponernos al dolor y sentirlo suave y caliente, conocer nuestra posición en este plan de destrucción masiva que SE nos dirige, y organizarnos de nuevo, en contra, en retirada ofensiva, no con maniqués programados a la par nuestra, sino con afines y compañeras de lucha, fuertes. Cortar el flujo que alimenta y desagua las máquinas que pulen nuestra

¹ “Las máscaras no recubren nada salvo otras máscaras.” (Deleuze)

“El PornoTerrorismo traerá a la presencia lo que damos por sentado; fantasmas conceptuales y corpóreos que merodean en el mundo toman visibilidad, horrorizan”.

vitalidad segundo a segundo. La huelga humana, punto número uno. Desertar del Yo, del varón y de la mujer. Caminar hacia el desierto, alegremente, abandonar la ausencia.

El PornoTerrorismo traerá a la presencia lo que damos por sentado; fantasmas conceptuales y corpóreos que merodean en el mundo toman visibilidad, horrorizan. Vuelve a pintar el muro, que plantado frente a nuestros ojos, deviene asfixiante y pretende aplastarnos con sus reproches y sus reclamos de novia. Nos saca de la placenta que propone el Imperio. Nos recuerda principalmente una cosa: hay un código diseminado que programa este mundo, ese código, pese a los que SE nos dice y las amenazas, está abierto, y es posible modificarlo, reprogramarlo. Hay que hackearlo. El PornoTerrorismo es un comando más del hacker. Es una potencia viral que contagia. Todas pueden intervenir en él.

El PornoTerrorismo, en su acto mínimo, habilita más que horas de noticieros y días y siglos de democracia. Es un acto que hace presente, a través de una metáfora corporal, la posibilidad mágica de soñar pensar y traer aquí, como el chamán con el Más Allá, un mundo nuevo. El mundo que anida nuestros corazones. El mundo que late en nuestras entrañas. El mundo de quienes hemos despertado y somos la pesadilla de quienes aun duermen. Para la bruja el más allá está aquí mismo. Es una realización en constante devenir de una idea que nació para resistir, y que, independientemente del cuerpo que ha creído bautizarla, ya existe desde siempre y ha caminado mutando y metamorfoseándose para tomar la forma caprichosa que utilizamos ahora y que por tal -constante sin forma fija-, no reconoceremos como patrimonio de ninguna singularidad.

Es contingente. “Amar la existencia de la cosa más que la propia cosa” dijeron los rusos. Y creímos en sus formalismos.

Disponemos de esta afilada arma para cortar tejidos, ver brotar sangre enemiga, bilis, y risas aliadas y propias, muchas risas. Las que aquí estamos no deseamos otra cosa que ver en llamas la ciudad del enemigo. Las licencias que atan pedazos del cielo con una nube, ideas con cuerpos, nos produce la náusea que el vómito no provoca. Y risas, risas que sanan. Como lenguas sobre nuestras pieles.

No hay compromiso posible con el arte o las ganancias cuando urge la vida. Cuando urge la pelea. Las madres de las plazas fruncen ceños y lustran bronces porque no conocen otra forma de decir algo que les duele en el pecho. Nosotras pensamos que estos berrinches infantiles son causa del control que SE nos aplica, y no dicen nada. Solo comunican ingenuamente algo que ocurre con una pared de por medio y solo podemos intuirlo como quien conoce la dirección del viento y pronostica lluvia. Nuestro gesto derrumba ese muro.

Tomen el Pornoterrorismo y háganlo suyo, coman de él todas, déjense poseer por él, que su mutación continúe con tantas formas como cuerpos haya, que su escurridiza forma siga escapándose de las manos de todas, ya sea por cosquilleo, ya sea porque nos ha cortado la carne y ahora sangramos.

Peleá con nosotras. Tal nuestra invitación tal nuestro mandato. Que llueva sangre.

Interverní. Este manifiesto será re-escrito una y mil veces por todas.
<http://ludditasexxuales.blogspot.com>

1997 EQUIPAGÁS Soc. de Equipamentos e Instalações de Gás Lda.	1989 GARAGEM BAIRRO AZUL	1997 EQUIPAGÁS Soc. de Equipamentos e Instalações de Gás Lda.	1991 AUTOCLOCHE	1993 ALVARO MARQUES DE AZEVEDO Vendedor de Árvores de fruto, malha e confecções
1993 ALVARO MARQUES DE AZEVEDO Vendedor de Árvores de fruto, malha e confecções	1992 JOAQUIM EZEQUIEL, LDA Coberturas Impermeáveis para automóveis	1991 Sem identificação	1993 ROLIS, LDA Produtos Bosh, Femsa e Valeo	1991 Sem identificação
1991 AUTOCLOCHE	1996 OS DOIS UNIDOS, LDA Snack Churrasqueira	1991 Sem identificação	1997 EQUIPAGÁS Soc. de Equipamentos e Instalações de Gás Lda.	1995 SNACK BAR MARLEX Gerência Abel Pereira Lopes
1991 Sem identificação	1997 EQUIPAGÁS Soc. de Equipamentos e Instalações de Gás Lda.	1993 ALVARO MARQUES DE AZEVEDO Vendedor de Árvores de fruto, malha e confecções	1995 IRISCOR Brindes Publicitários	1997 EQUIPAGÁS Soc. de Equipamentos e Instalações de Gás Lda.

Calendários de bolso / Coleção particular de Ricardo Silvestre

DELICADEZA

Ana Hatherly

certa
certa
certa
certa
certa
Tesura
perda
perda
perda
perda
perda
Futura
torta
torta
torta
torta
torta
Escura
Merda
Merda
Merda
Merda
Merda
Pura
Para o Alberto de
Lacerda
com ternura.

THE SAME OLD BULLSHIT

Tiago Fazito



Caso não consiga ver este vídeo, recomendamos a utilização do Adobe Reader (V.10.1). A instalação é grátis. Descarregue-o através do site oficial: <http://get.adobe.com>.

Se preferir não instalá-lo, você pode assistir diretamente pelo seu navegador da Internet.
CLIQUE PARA VER.

AUTORAS / AUTORES

Brisa Paim nasceu em Salvador em 1982. É mestre e doutoranda em direito pela Universidade de Coimbra, onde faz pesquisas na área de Direito & Literatura. Publicou contos e poemas em antologias e outros veículos. Em janeiro de 2010 promoveu, em parceria com Karla Melanias, a instalação Pétalas, alocada no Museu Théo Brandão (Maceió), um experimento de poesia e artes visuais. Seu primeiro romance, a morte de paula d., foi vencedor do Prêmio Lego de Literatura (2007) e finalista do Prêmio São Paulo de Literatura (2010), na categoria de melhor romance de estreia do ano de 2009. Site: www.palavrapouca.com. Twitter: @brisapaim.

Clara Carnicero de Castro é formada em Letras pela Universidade Estadual de Campinas e mestre em Filosofia pela mesma instituição, é doutoranda em Filosofia pela Universidade de São Paulo, orientada pelo Prof. Dr. Luiz Fernando Franklin de Matos e financiada pelo CNPq. Fez estágio de pesquisa financiado pela CAPES na Universidade Sorbonne-Paris IV sob a orientação do Prof. Dr. Michel Delon entre maio/2010 e abril/2011. Estuda as relações entre filosofia, literatura e erotismo na construção dos principais personagens do romance Histoire de Juliette do Marquês de Sade).

Daniel Wanderson Ferreira é graduado e Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Doutor, também em História, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com uma tese sobre Donatien de Sade, mais conhecido como Marquês de Sade. Estuda representações do corpo e formas sociais de compreendê-lo, com ênfase para o mundo moderno e a cultura francesa. Endereço eletrônico: daniel_ferreira_bhz@hotmail.com

Danutta Rodrigues nasceu em Salvador, Bahia, em 1984. É jornalista, produtora cultural e radialista. Temáticas marginais e pouco exploradas sempre atraíram a jornalista, que também já produziu um artigo sobre a Indústria dos filmes pornográficos no Brasil e Estados Unidos, e atualmente se dedica a produções jornalísticas independentes. O artigo “Gostoso é até embaixo - A estética Pornô no pagode baiano” é fruto do primeiro livro-reportagem escrito por ela, intitulado “Gostoso é Até Embaixo”, e apresentado como trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo em 2010.

Edilson Brasil de Souza Júnior (conhecido profissionalmente como Júnior Ratts) é bacharel e Mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Ceará (UFC) e Doutorando em Comunicação, Cultura e Artes na Universidade do Algarve (Portugal); é ainda escritor, pesquisador, produtor cultural e tem experiência em redação jornalística e publicitária. Atualmente, desenvolve pesquisas científicas e trabalhos literários em torno do tema “Mídia, Corpo, Gênero e Sexualidade”. Endereço eletrônico: junior.ratts@yahoo.com.

Eliane Robert Moraes é professora de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo (FFLCH – USP) e pesquisadora do CNPq. Entre suas publicações destacam-se diversos ensaios sobre o imaginário erótico e a literatura, além dos livros: Sade – A felicidade libertina (Imago), O Corpo Impossível – A decomposição da figura humana, de Lautréamont a Bataille (Iluminuras/Fapesp) e Lições de Sade – Ensaios sobre a imaginação Libertina (Iluminuras).

Emmanuel Theumer, Argentina, 1988. Interesado en la práctica historiográfica, explora las producciones bio-culturales del género y la sexualidad . Su blog es: lavida-cualvida.blogspot.com

Fátima Regina Almeida de Freitas é Bacharel em ciências sociais pela Universidade Federal de Goiás e mestranda em antropologia social na mesma universidade. Integrante do Núcleo

de estudos e pesquisas em gênero e sexualidades/UFG, Ser-Tão. Desenvolve pesquisas nas áreas de sexualidades dissidentes, diversidade sexual, gênero, educação, políticas públicas, movimento LGBT, dentre outros temas.

Inês Rôlo é licenciada em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa e mestranda em Estudos sobre as Mulheres, As Mulheres na Sociedade e na Cultura (FCSH-UNL). Encontra-se neste momento à espera de defender a sua tese com o título “Mulheres entre o Som e o Silêncio: Imagens e Representações das mulheres artistas de metal na LOUD!”. Gênero, teoria queer, dildónica, LGBT, feminismos e, claro, dildos, são outros temas que lhe interessam.

Jorge Leite Jr. é cientista social e professor adjunto do Departamento de Sociologia da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar – Brasil e pesquisador das áreas de sexualidade e gênero. É autor do livro Das maravilhas e prodígios sexuais – a pornografia “bizarra” como entretenimento. São Paulo - Brasil, ed. Annablume, 2006.

Leo(nor) Silvestri, nacio y vive en Argentina. se considera activista anarquista, luddita sexual, objetora de genero, disidente sexual. practica kick boxing, no se alimenta de animales muertos. forma parte del grupo de estudios y actividades Posthumanxs. Se dedica a la poesia, a la performance, al terrorismo de genero...y a dejar de ser mujer. Nacio en 1976. su blog es <http://leomiau76.blogspot.com>

Nilton Resende, nascido em Maceió / Alagoas / Brasil, em 1970. Autor de O Orvalho e os Dias (poemas), premiado no II Festival Universitário de Literatura (1998) e no Projeto Alagoas em Cena 2006. Tem no prelo o livro de contos diabolô (Prêmio Lego 2009). Ator, diretor, preparador de elenco em teatro e cinema. Membro da Cia. Ganymedes de teatro. Blog: www.trajeslunares.wordpress.com .

Ronnie Francisco Cardoso é Doutorando em Letras: Estudos Literários/UFMG, Área de Concentração: Literatura Comparada, Linha de Pesquisa: Literatura e Psicanálise (2008 -2012). Mestre em Letras: Estudos Literários/UFMG; Área de Concentração: Teoria da Literatura; Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade (2007). Bacharel em Comunicação Social/ Jornalismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (2001).

Tiago Fazito é Doutorando em Estética, História e Prática das Artes Plásticas e Fotografia pela Universidade Paris VIII.

CONSELHO EDITORIAL

Fátima Orta Jacinto é Doutoranda em Sociologia pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS-UL).

Lira Turrer Dolabella é Doutoranda em Antropologia pelo ISCTE do Instituto Universitário de Lisboa

Marcelo Valadares é Doutorando em Sociologia pelo Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra.

Pablo Almada é Doutorando em Sociologia pelo Centro de Estudos Sociais (CES) da Universidade de Coimbra.

Rodrigo Saturnino é Doutorando em Sociologia pelo Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (ICS-UL) e Investigador do Centro de Estudos das Migrações e de Relações Internacionais da Universidade Aberta.

Salomé Coelho é Doutoranda em Estudos Feministas – Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

CHAMADA A PARTICIPAÇÃO

Revista (in)visível, Edição 1
Tema: ESCRAVATURA
Prazo limite para receção de artigos: 20 de Novembro
Comunicação de aceitação: 3 de Dezembro
Consulte as normas para envio em:
www.revistainvisivel.com

A abolição da escravatura é, inegavelmente, um importante marco transnacional na lenta construção de sociedades mais justas. Séculos de debate culminaram na eliminação da escravatura das leis e constituições da maior parte dos países do mundo. Enquanto fenómeno, a escravatura mantém-se, todavia, como flagelo real, presente e invisível.

Hoje, numa sociedade fustigada pelo agudizar das desigualdades sociais, pelos desequilíbrios geo-financeiros entre Estados e pela perda de direitos de amplas camadas de população, parece revalidar-se o diagnóstico de António Vieira, quando, há muitos séculos, fez notar o desequilíbrio dialéctico entre os “senhores, poucos” e “os escravos, muitos”. A palavra escravidão assume múltiplas e tentaculares acepções.

O apelo à participação que lançamos prende-se justamente com o modo como este tema, ‘escravatura’, evoca um passado que lhe ditou a abolição, interpellando simultaneamente um presente que o relança e redefine. Do tráfico de seres humanos às migrações clandestinas, em fenómenos legíveis a partir do desfavorecimento económico, exploração sexual, invisibilidade(s) sociais... reclama-se visibilidade para uma temática que parece ter regressado, definitivamente, dos anais da história passada para o quotidiano das estórias presentes.

“

E agora tudo o que posso fazer aos que não compreendem e pretendem para gozo próprio arrancar-me explicações é erguer o terceiro dedo de qualquer uma de minhas mãos e num amoroso gesto dizer-lhes adeus.

Pedro Moraleida, 1998

”

